

مُحاكمةُ الخنثى

قصيدة النثر
في الخطاب النقدي العراقي

دراسة ما وراء نقدية

الدكتور

علي داخل فرج



محاكمة الخنثى
في الخطاب النقدي العراقي

مُحاكمةُ الخُنثى

قصيدة النثر

في الخطاب النقدي العراقي

دراسة ما وراء نقدية

الدكتور

علي داخل فرج



دار الفرسهدي للنشر والتوزيع

Farsaheedi house Publishing and Distribution

بغداد - شارع المعصور - طابق الخامسة

حقوق النشر محفوظة

لا يجوز نسخ هذا الكتاب أو إعادة طبعه

إلا بإذن خطي من الناشر والمؤلف

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٨٥٤ لسنة ٢٠١١

العنوان : محاضرة الخطب في الخطاب النقدي العراقي

المؤلف : د. علي داخل هرج

عدد الصفحات : ٢٩١

الطبعة الأولى ٢٠١١



دار الفراهمندي للنشر والتوزيع
Farahmand House Publishing and Distribution
بغداد - شارع المصور - قرب ملحة الفتح

الإهداء

إلى ثلاث نساء حبيبات:

زهرة.. إنه وادي السلام حقا حيث ترقدين..

وسندس.. رفيقة الدرب..

ورند.. الأمل..

والى ثلاثة رجال:

أبي..

وولديّ الحبيبين:

الحسن وزيد

علي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

اثارت قصيدة النثر منذ ظهورها في الأدب العربي مطلع ستينيات القرن الماضي جدلا واسعا، وولدت حراكا نقديا لم تهدأ وتبرقه، ولم تخف طوال العقود التي مرت بعد ذلك الظهور، وربما يستطيع المتتبع لهذا الحراك أن يتلمس دوافع ومنطلقات متعددة ومتباينة تقف وراء هذا الجدل الذي اثارته وما زالت تثيره هذه القصيدة بين مناصريها ودعاتها من جهة وخصومها من جهة ثانية، ويمكننا القول إن هذه الدوافع بلغت من التعمد والتنوع حداً اختلط فيه الأدبي والنقدي بالاجتماعي والسياسي وربما الديني أيضا.

لقد اشعلت قصيدة النثر - على حد وصف أحد الدارسين العرب - حربا أو حروبا أدبية وفكرية بين النقاد لم تكن نيرانها لتخفت، حتى تعود لتضطرم من جديد، ومن هنا أصبحت الحاجة ماسة الى دراسات تكشف طبيعة الجهد النقدي الذي رافق هذه القصيدة على مدى أكثر من نصف قرن سواء اكان هذا النقد منظرًا أم محللا، أم معارضا ومشككا، أم غير ذلك. ولعل الساحة النقدية العراقية كانت ميدانا مهما من ميادين هذا الحراك النقدي الذي أطلقت نازك الملائكة شرارته الأولى بهجومها العنيف على دعاة هذه القصيدة المنضويين تحت لواء مجلة (شعر) اللبنانية.

وجدير بالذكر أن النقد العراقي، في رحلته مع قصيدة النثر، شهد محطات متعددة اتسمت كلها بالجدل الحاد والخلاف الذي كان كثيرا ما يطفئ على الأصوات المعتدلة، وإذا كان الموقف الرافض يبرز في النصف الأول

ولعلنا نلتبس العنر للناقد المذكور في أن اقتصاره على دراسة الموقف من القصيدة، وإغفاله الجوانب الأخرى التي ذكرناها جاء متوافقاً مع الرغبة في أن يكون البحث محدداً وموجزاً، وذلك لكي تتحقق فيه متطلبات النشر في الدوريات ومنها المجلة التي نُشر فيها البحث، وربما يمكن أن نلتبس له عذراً آخر في التوقيت المبكر نسبياً الذي صدرت فيه الدراسة المذكورة، لأننا نعلم أن أكثر ما نشره النقاد العراقيون قبل هذا التوقيت حول قصيدة النثر لم يكن يتعدى ما كانت تنشره بعض المجلات والدوريات، وما كان يظهر من فصول أو مباحث أو صفحات في عدد قليل من الكتب فضلاً عن كتاب واحد هو (أفق الحداثة و حداثة النمط) لسامي مهدي، و هو كتاب يمكن القول إن نقد قصيدة النثر مثل القسم الأعظم منه.

وبعد دراسة الناقد الصكر تأتي محاولة ثانية لباحث عراقي هو احمد علي محمد، تناول فيها جانباً آخر من جوانب الجدل النقدي المحتدم حول قصيدة النثر، وإذا كان ميدان البحث في هذه الدراسة الأكاديمية الموسومة (مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحويلات) يمتد ليشمل الساحة النقدية العربية كلها، فإنها اقتصرت بالمقابل من ذلك على تقصي إشكالية واحدة من الإشكاليات التي أحاطت بقصيدة النثر، و هي إشكالية المفهوم والمصطلح التي تتبعها الباحث تتبعاً زمنياً منذ بواكير الشعر المنثور حتى زمن كتابة الدراسة، وهذا ما جعل دراسته تتخذ طابعاً تاريخياً، كما أقر هو نفسه.

ومما لا شك فيه أن الحراك النقدي العراقي حول قصيدة النثر شهد منذ العام ١٩٨٩م، و هو العام نفسه الذي صدرت فيه دراسة الدكتور الصكر، تنامياً في عدد الدراسات التي رصدت هذه القصيدة و نتاج شعرائها، و نستطيع أن

نحصى من هذه الدراسات: (دلالة المكان في قصيدة النثر) للدكتور عبد الإله الصالح ١٩٩٩م، و (حلم الفراشة) للدكتور حاتم الصكر ٢٠٠٤م، و (قصيدة النثر في اليمن) للدكتور حاتم الصكر ٢٠٠٣م، و (قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث) للدكتور سلمان كاصد ٢٠٠٤م، و (قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحر) للناقد والشاعر عبد القادر الجنابي ٢٠١٠م، و (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر) للدكتور محمد صابر عبيد ٢٠١٠م، وفضلاً عن هذه الكتب نستطيع أن نشير إلى عدد غير قليل من الكتب الأخرى التي كانت قصيدة النثر ضمن ما تناولته في جوانب منها، ومن هذه الكتب (ما لا تؤديه الصفة) للناقد حاتم الصكر، و (في حداثة النص الشعري) للدكتور علي جعفر العلاق، و (إشكالية الحداثة) للدكتور ستار عبد الله، و غيرها كثير، أما على المستوى الأكاديمي، فقد شهد عقد التسعينيات بداية التوجه إلى دراسة هذه القصيدة من خلال عدد من الرسائل والأطاريح التي نذكر منها: (قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث - رسالة ماجستير) للباحث قاسم خلف مشاري ١٩٩٤م، و (قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، الجهود الرائدة في العراق وسوريا ولبنان) للباحث سرور عبد الرحمن ١٩٩٦م، و (البناء الفني في قصيدة الماغوث النثرية) للباحث خيرى الحيدري ٢٠٠٥م.

إن صدور هذه الدراسات المتعددة، عزز قناعة لدينا بإكمال ما بداه الدكتور الصكر في دراسة نأمل أن تستوعب القدر الأكبر مما كتب حول هذه القصيدة من مختلف جوانبها التي ذكرناها، وقد جاء اختيارنا هذا بعد استشارة عدد من الأساتذة والمتخصصين الذين أيدوا فكرة الموضوع، و شجعونا على المضي بها، فكان لهم الفضل في دفعنا إلى الأمام واتخاذ خطوات لاحقة كانت أولها الشروع في جمع مصادر ومراجع البحث من كتب و دوريات قد

لأنكشف سرّاً إنْ أشرنا الى ما لقيناه من عناء و صعوبة في الحصول على عدد غير قليل منها.

تقع دراستنا هذه في أربعة فصول مسبقة بتمهيد رأينا أن نجعله على قسمين وجدنا أن إيضاحهما يشكل مدخلا مناسباً لمادة البحث التي توزعت على الفصول الأربعة المذكورة، وقد ناقشنا في القسم الأول منهما قضية العلاقة بين الشعري والنثري، وما أثير حولها من جدل رأينا أن قصيدة النثر صقلت على تكريسه في الفكر النقدي العربي والغربي على حد سواء، أما القسم الثاني، فقد حاولنا فيه أن نقدم عرضاً تاريخياً موجزاً تتبعنا فيه ظهور قصيدة النثر ومراحل تطورها في الأدب الفرنسي والغربي بصورة عامة، وذلك قبل أن نعرض لظهورها عربياً وعراقياً في ستينيات القرن الماضي بعد أن بدأت إرهاباتها تتضح مطلع القرن نفسه.

وقد درسنا في الفصل الأول التحولات التي شهدتها الخطاب النقدي العراقي من الأنموذجين السابقين لقصيدة النثر (الشعر المنشور والنثر المركز) الى الأنموذج الذي ظهر في لبنان نتيجة التأثير بقصيدة النثر الفرنسية، ونعني به أنموذج مجلة (شعر). ومن هنا جاء تقسيم هذا الفصل على مبحثين خصص أولهما لدراسة الخطاب النقدي الذي دار حول الشعر المنشور والنثر المركز وتحليله، وخصص الثاني لدراسة الأنموذج الذي دعت اليه جماعة (شعر) التي كانت رائدة في التنظير النقدي لقصيدة النثر عربياً.

ومن منطلق إيماننا بأن الإشكاليات التي أحاطت بقصيدة النثر منذ ظهورها والى اليوم فتحت هي الأخرى الأبواب على مصراعيها لخلافات واجتهادات بين نقادها، كان لزاماً علينا أن نخصص أحد فصول الدراسة لتابعة هذه الإشكاليات والتعرف على المواقف المتباينة التي اتخذها النقاد

العراقيون منها، فجاء الفصل الثاني الذي عالجننا في مبحثه الأول إشكاليتين و جدناهما مرتبطتين ببعضهما، وهما إشكالية المصطلح، وإشكالية التجنيس، أما إشكالية الإيقاع، أو الإيقاع الداخلي، فقد كانت المحور الذي دارت عليه مادة المبحث الثاني من هذا الفصل الذي ختمناه بمبحث ثالث خصص للدراسة إشكالية أخرى تتعلق بمرجعيات قصيدة النثر سواء أكانت عربية أم غربية.

أما الفصل الثالث (الموقف من قصيدة النثر)، فقد سعينا فيه إلى عرض و تحليل الجدل والصراع النقدي الدائر بين أنصار هذه القصيدة و دعائها من جهة وخصومها من جهة ثانية، فكان المبحث الأول منه لتناول موقف الرفض الذي قدمناه لأنه كان الأسبق في الطهور عراقياً، ولأنه ما زال حاضراً بقوة حتى في الكتابات النقدية التي ظهرت في السنوات الأخيرة، وقد توقفنا في هذا المبحث مع ثلاثة من الأصوات النقدية التي صرّحت برفض قصيدة النثر لأسباب عرضناها في موضعها . أما المبحث الثاني فقد عرضنا فيه لأراء الفريق الذي تبني موقف القبول، و كانت لنا فيه وقفة مع اثنين من النقاد الذين تبناوا هذا الموقف.

وحتى نكتمل الصورة التي نريد أن نرسمها، في هذه الدراسة، للحطاب النقدي العراقي حول قصيدة النثر، رأينا أن نعرض في الفصل الرابع والأخير منها للدراسات التي عنت بتحليل التجريب الشعري الإبداعية في كتابة القصيدة، فتبّعنا في المبحث الأول منه الدراسات التي تناولت تحليل تجارب عامة أو مشتركة لمجموعة شعراء اعتمدا على معيار رمزي يسعى الناقد من خلاله إلى بيان خصوصية جيل معين في كتابة هذه القصيدة، أو معيار جغرافي يسلط فيه الضوء على تجربة شعرية في بلد من البلدان العربية، أما المبحث الثاني من هذا الفصل، فقد تناولنا فيه الدراسات التي سعت إلى تحليل

التجربة الضردية، و فعني بها التجربة التي تكون لشاعر واحد في ديوان
أو مجموعة شعرية أو حتى نص منفرد.

وبعد هذه الفصول الأربعة تأتي خاتمة الدراسة التي أوجزنا فيها أهم ما
توصلنا إليه من نتائج يحدونا الأمل في أن نكون قد أصبنا التوفيق في
استنباطها في متن البحث وفي عرضها موجزة في نهايته.

إن تسمية (محاكمة الخنثى) التي أطلقناها على كتابنا هذا لم تأت
اعتباطاً، فقد حاولنا من خلالها أن نشير إلى أن الخطاب النقدي الدائر حول
هذه القصيدة التي توصف بأنها (جنس كتابي خنثى) كان أشبه بخطاب
محاكمة، فالصراع كان وما يزال محتدماً بين طرفين يماثل أولها (الإدعاء
العام) في المحكمة وهو يطالب بـ (إعدام المتهم) وإنزال أقصى العقوبات به، لأنه
ـبرايهـ يهدد بإفساد النوق العام الذي لا يقبل أن يتشبه (الذكر) بـ (الأنثى)
أو أن تتشبه (الأنثى) بـ (الذكر). أما الطرف الثاني فهو يماثل (محامي
الدفاع) الذي يدفع ببراءة المتهم، بل ويحاول أن يثبت أن (خنثته) هذا ليس
جرماً بل فضيلة تسمو به على كل من الجنسين التقليديين (الذكر
والأنثى)؛ و مما لا شك أن موقف كل من الطرفين المذكورين لا يخلو من
غلو وتطرف جعل قسماً مهماً من الخطاب النقدي الدائر حول قصيدة النثر
يبتعد عن الموضوعية.

إننا إذ نقدّم هذه الدراسة، لنعبر عن أسى آيات الشكر والتقدير الامتنان
لصاحب اليد البيضاء عليها وعلى الباحث، استاذنا الدكتور سمير الخليل
الذي كان خير عون بتشجيعه ومؤازرته وملاحظاته العلمية ومتابعته الدقيقة
لفصولها، ومناقشته الأفكار التي وردت فيها بكل تفصيلاتها وتشعّباتها حتى
استوت على الشكل الذي هي عليه. كما نعبر عن امتناننا وتقديرنا العميق

لشاعر المبدع الأستاذ الدكتور خالد علي مصطفى لما قدمه للباحث من ملاحظات و تصويبات وافكار قيمة أغنت الدراسة و هذبتها، كما نعبر عن امتناننا و شكرنا لكل من مد لنا يد العون في إنجازها، سواء أكان هذا العون في توفير المصادر والمراجع، أم في مناقشة فكرة ما، أم إبداء رأي أو ملاحظة تخص جانباً من جوانب البحث الذي لا يمكننا الزعم أنه كان جهداً فردياً خالصاً.

علي

مُهَيِّد

أولاً: الشعر والنثر: جدلية العلاقة:

تشير العلاقة بين الشعر والنثر أكثر من إشكالية بين الدارسين والنقاد العرب اليوم، ويبدو أن لهذه الإشكاليات جنورها التي تمتد إلى النقد العربي القديم، فقد ذهب النقاد العرب القدماء مذاهب شتى في محاولاتهم التفريق بين الاثنين، ولعل أوضح ما يمكن تلخيصه في هذه المحاولات أنها كانت تعدّ الوزن والقافية معيارين مهمين وأساسيين من معايير التفريق بينهما، ومن ثم جاء تعريفهم المتواتر للشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى " (١)، أما النثر، فيمكن القول، قياساً على التعريف السابق، إنه ما خلا من الوزن والقافية، وليس هذا ببعيد عن قول ابن طباطبا العلوي: " الشعر... كلام منظوم، بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم " (٢)، وقول ناقد عربي آخر " وأعلم أن سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوماً أو منثوراً. والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام " (٣)، وربما نجد من هذا المنطلق من يرفع من قيمة الوزن فيعده " أعظم أركان الشعر وأولها به " (٤) وذلك ما يؤكد مرة أخرى مسألة اعتماده معياراً حاسماً لتفريقه عن النثر كما أشرنا.

١ (نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر- مكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٣هـ، ١٥.

٢ (حوار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زوزو، دار الكتاب العلمي، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧هـ، ٩، وينظر، نقد الشعر، ٢٢.

٣ (نقد الشعر، ٢٢، وينظر، البرهان في وجوه البهتان، ابن وهب الكتاب، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٦٣هـ، ١٦٠.

٤ (العمدة في محاسن الشعر وأدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قرقزاي، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٤هـ، ١٣٤/٢.

وعلى الرغم من هذا الاحتفاء بالوزن و دوره في الشعر، فإننا نجد ثمة إشارات متعددة في عدد من الكتب النقدية القديمة التي تحدثت عن عدم كفاية الوزن والقافية لمنح الكلام جواز الدخول الى عالم الشعر، ونستطيع أن نذكر من هذه الإشارات ما جاء ، في كتاب (نقد النثر) المنسوب لقدامة بن جعفر حيث يوصف الشاعر بأنه من " يشعر من معاني القول واصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم شاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى " ^١ .

ومما لا شك فيه أن قيمة مثل هذا الكلام تكمن في لفت النظر الى جوانب أخرى أهم من الوزن والقافية في الشعر، وربما يؤكد استعمال الناقد أداة الحصر (إنما) لتحديد تلك الجوانب، وهي (الشعور المتمرد بمعاني القول، واصابة الوصف)، هامشية المكونين الآخرين (الوزن والقافية) و ثانويتها في مسألة تحديد قيمة الشعر. ولعلنا من هذا المنطلق نستطيع تفسير تعريفات أخرى للشعر تأخر فيها ذكر الوزن والقافية عن بقية المكونات الشعرية، أو اختفى كلياً، ومثال الحالة الأولى نجده عند ابن خلدون الذي يرى أن " الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي " ^٢ . أما الثانية فيمثلها قول الجاحظ: " إنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير " ^٣ .

ومما سبق يتضح لنا أن محور الإشكالية التي انطوت عليها محاولات النقد المذكورين للتفريق بين الشعر والنثر يتمثل في أنهم عمدوا إلى ما عدوه هم

١ (نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق: طه حسين و عبد الحميد الصبادي، دار المكتب العلمي، بيروت - لبنان، ١٩٨٢م، ٧٤. وينظر: عيار الشعر، ٩.

٢ (المقدسة، عبد الرحمن بن خلدون، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٧.

٣ (الحيوان، تأليف: أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: د. عبد السلام هارون، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الثالثة، ١٩٦٥م، ١٢١/٢ - ١٢٢.

انفسهم ثانويا (الوزن والقافية) ليكون معيارا للتفريق بينهما، و ربما كان الأجدر بهم البحث عن خصائص أخرى تكون أكثر وضوحا واقناعا، بعد أن اقرؤا صراحة بأن اشتغال الكلام على الوزن والقافية لا يكون كافيا لعدده شعرا، " فقد يكون الرجل شاعرا ولا يحسن النظم، وقد يكون ناطما وليس في نظمه شعر، وأن كان الوزن والقافية يزيدان الشعر طلاوة، ووقعا في النفس، فإن النظم هو القالب الذي يسبك فيه الشعر ويجوز سبكه في النثر " ^١ ومن ثم أصبحت الحاجة ملحة لإضافة شروط أخرى لتحديد الشعر أو تعريفه، وقد كان من أهم هذه الشروط التي ظهرت في مراحل لاحقة، تأثرا بالفلسفة اليونانية، المحاكاة التي عدها الفارابي أعظم ما في قوام الشعر، وفضلها على الوزن الذي عده أصغر ما فيه، ولعل من اللافت في هذا السياق أن نجده يطلق على الكلام المنظوم الذي لا تتوفر فيه المحاكاة تسمية (القول الخطبي)، أما الكلام الذي ينطوي على المحاكاة ولا يتوافر فيه الوزن، فقد أطلق عليه تسمية (القول الشعري) ^٢، ويجسد هذا الكلام ميلا إلى البحث عن الشعرية خارج اطر الوزن والقافية، و هو ما يؤدي بنا من جهة ثانية إلى القول بتقارب الجنسيتين المذكورتين، و هذا عين ما ذهبت اليه بعض الدراسات الحديثة التي أخذت تؤكد " أن الشعر والنثر ليسا جنسين منفصلين، بل هما فرعان لشجرة واحدة مهما ابتعدا عن بعضهما يظلان مشبوهان إلى الجذع " ^٣.

وعلى الرغم من الأصوات التي مازالت تؤكد ضرورة الفصل الحاد بين الشعر والنثر حتى لو قلّمنا في الأخير نضحة شاعرة ^٤، فإن الحديث عن علاقة

١ (تاريخ الأدب العربي، جرجي زيدان، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، الطبعة السادسة، ١٩٨٢م، ٥٢.

٢ (ينظر، في الشعرية العربية، د. ثابت عبد الرزاق الألوسي، مجلة الاقلام، العدد (٤٢)، ١٩٩٢م، ١١١.

٣ (قصيدة النثر في الأدب الإنجليزي، عبد الستار جواد، مجلة الأدب المعاصر، العدد (٥١)، ١٩٩٠م، ٥٢.

٤ (ينظر، التجديد في الشعر الحديث، يوسف عز الدين، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، بغداد- العراق، الطبعة الثانية، ١٩٧٠م، ٥٢.

الشعر بالنثر يقودنا الى ما يعرف بالتداخل بين الأجناس الأدبية الذي أصبح اليوم ظاهرة لا يمكن إغفالها أو تجاهلها ، فالعلاقة بين فنون الأدب وأشكاله المتنوعة باتت أكثر تعقيدا، إذ لم تعد ثمة حدود صارمة بين تلك الأجناس التي صارت تمزج أو تخلط في نصوص إبداعية مشاكسة، ومخاللة قد تكون - في كثير من الحالات - عصبية على التصنيف وفق ما يُعرف به (نظرية الأنواع الأدبية) المتوارثة أصولها منذ أيام *أرسطو*^(١)، حتى بات ما لُفوا القول: "إن التحديدات الأجناسية لن تصمد إزاء الممارسات النصية، وما تقدمه النصوص كتحقيقات ملموسة من مادة تصعب على الانضواء تحت جنس معين"^(٢)، فالنص الأدبي لا يمكن أن يحاكم استنادا إلى قوالب أو صيغ مسبقة مهما كانت تبدو مقبولة أو منطقية ، حتى وإن كانت هذه الصيغ والقوالب مستمدة من عملية استقرائية لنصوص إبداعية سابقة، ومما لاشك فيه أن الإفلات من التحديدات الكلاسيكية التي ظلت متحكمة في الدراسات الأدبية لقرون طويلة فتح الباب على مصراعيه لظهور أشكال وفنون جديدة لم تكن معهودة من قبل، ولعل الميزة الأبرز لهذه الأشكال تتجسد في انفتاحها على بعضها الآخر، هذا الانفتاح الذي أغنى الأدب وفتح الباب واسعا أمام الأدباء والكتاب لإنتاج نصوص تفيد من الإمكانيات التي يتيحها أكثر من نوع، ولعل الشعر كان الميدان الأرحب لمثل هذه الطاهرة، فأصبحت القصيدة الحديثة

(١) ينظر: نظريات معاصرة، د. جابر عصفور، دار المدى للثقافة والنشر، سورية دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ٣٧٢.

(٢) مريا نوسيس، الأمطار النوصية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد العربية الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ١٨. وينظر: ضاهير نقدي، *هنية هليكة*، ترجمة د. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (١١٠)، ١٩٨٧م، ٣٧٦. و نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مشتركة، جمع تودوروف، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المقروية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ٢١٧.

تفيد من تقنيات الفن القصصي ومن الرواية ومن المسرح و حتى من المقال الصحفي، وغيرها من أشكال التعبير التي كانت حكرًا على الفنون النثرية^(١).

ومما لا شك فيه أن إفادة جنس معين من الإمكانيات التي يتيحها جنس آخر قد بلغت ذروتها مع ظهور قصيدة النثر، هذه القصيدة التي تقترح من خلال " اسمها الاستفزازي المحيل إلى ضدين: قصيدة/ نثر"^(٢) نوعًا من التقارب أو التمازج بين الفرعين الرئيسيين للأدب: (النثر، والشعر)، الأمر الذي قد يؤدّ حيرة لدى المتلقي إذ هو لا يدري " هل أصبح الشعر نثرًا أم أن النثر هو الذي حلم أنه صار في القصيدة شعرًا "^(٣) ومن هذا المنطلق يمكن القول: إن اهتزة الكبيرة التي أثارها ظهور قصيدة النثر في الأدبين العالمي والعربي لم تأتِ اعتباطًا؛ فقد تجاوز النموذج المقترح (قصيدة النثر) النواحي الشكلية وما هو قريب منها، وامتد ليشمل مفهوم الشعر نفسه. لقد استفزّت قصيدة النثر الذائقة الشعرية العربية التقليدية وأثارت جدلاً كبيرًا في الساحة الأدبية بوضعها على ميدان النقاش طبيعة العلاقة بين الشعر والنثر، الأمر الذي ولد ردات فعل عنيفة واشعل حروباً أدبية^(٤) لم تنته ولن تنتهي في وقت قريب. و

(١) ينظر: النثر السردية في شعر سعدي يوسف (سائلة ماجستير)، علي داخل فرج، كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥م، ٩٨.

(٢) ما لا تؤديه الصفة، المقترحات اللسانية والأسلوبية الشعرية، د. حاتم المسكر، دار كتابات، بيروت - لبنان، ٢٠٠٤.

(٣) حلم الفراشة، الايقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، د. حاتم المسكر، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء - اليمن، الطبعة الأولى: ٢٠٠٤م، ٥.

(٤) أشهر - هنا - إلى أن لفظت حروب أو معارك قد استعملت أكثر من مرة للدلالة على الجدل والصراع الأدبي بين النثر والشعر. وقد كانت هذه الحروب الأدبية، ولذا على سبيل المثال، العلاقة بين النثر والشعر في العراق الحديث، التي شغلت الساحة الأدبية بمصر في النصف الأول من القرن العشرين، أما فيما يتعلق بقصيدة النثر فقد استعمل الباحث والناقد جهاد فاضل كلمة (حروب) للدلالة على ما دار حول هذه القصيدة من جدل ونقاش حاد، ولعل من الطريف تشبيه قصيدة النثر بدولة (إسرائيل) لأنه يرى أن كليهما (القصيدة والدولة) ولدتا في أجواء الحرب وانهما لا يمكن أن تعيشا إلا في أجواء الحرب أيضاً.

سنحاول في القسم الثاني من هذا التمهيد أن نعرض بشكل موجز، لتاريخ ظهور هذه القصيدة في الأدبين الغربي والعربي، مركزين على العوامل والمؤثرات التي أسهمت بظهورها وتطورها في كل منهما.

ثانياً: قصيدة النثر: مقارنة تاريخية:

الأصول الغربية:

يكاد يتفق الدارسون ومؤرخو الأدب على أن فرنسا كانت هي الحاضنة الأولى لظهور قصيدة النثر، وقد كان للشاعر بودلير فضل الريادة في هذا السياق من خلال مجموعة من القصائد كتبها ونشرها في الصحافة الأدبية قبل أن يجمعها ديوان عنوانه (سام باريس) صدر في العام ١٨٦٩م، أي بعد وفاة الشاعر بعامين. ولعل المهم في هذا الديوان احتواؤه على مقدمة (رسالة)^(١) مهمة ذكر الشاعر فيها أنه يحلم "بمعجزة نثر شعري، موسيقى دون وزن ودون قافية، بالغ السلاسة والمرونة بحيث يمكنه التكيف مع الحركات الغنائية للروح ومع تموجات الهواجس وانتفاضات الوجدان"^(٢). ومن الجدير بالذكر أن

..... أما الناقد الدكتور محمد صابر عبيد، فقد استعمل تعبير (حرب قصيدة النثر الحديث) في دراسته لتأج شعرائها الشباب في تسعينيات القرن العشرين، مشيراً إلى أن هذه الحرب هي (حرب علامات). ينظر: حرب قصيدة النثر، جهاد فاضل، جريدة الرياض، تصدر عن مؤسسة الهمامة الصحفية - المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٢/٥/١٥. والفضاء التشكيلي في قصيدة النثر، الكتابات بالجسد و صراع العلامات، قراءة في الأمودج العراقي، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص ٨١.

(١) كتب بودلير هذه المقدمة على هيئة رسالة موجهة إلى صديقه الأديب الفرنسي كريستف هوبس الذي يعمل رئيساً لتحرير صحيفة لالهوى الأدبية وقد نشرت مع مشرين قصيدة نثر عام ١٨٦٢م في الصحيفة نفسها.

(٢) سام باريس (قصائد نثر)، دار بودلير، ترجمة، شهر السباعي، منشورات العمل، ككولونيا (ألمانيا) بغداد - العراق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص ٦.

هذه المقدمة عدت - بنظر كثير من النقاد - بيان قصيدة النثر الأول، على الرغم من وجود إرهابات ومحاولات غير قليلة سبقت بودلير بزمان بعيد، إذ يرى قسم من الدارسين أن إرهابات هذا النوع الشعري تعود إلى القرن الثالث الميلادي، ويذكر في هذا السياق شاعر ملحمي إيرلندي يدعى *أوسيان* نسبت إليه قصائد قصيرة ذات ملامح نثرية^(١).

ويبدو أن مطلع القرن التاسع عشر قد شهد تزايداً في الجهود الشعرية باتجاه قصيدة النثر من خلال مجموعة من الشعراء في فرنسا وألمانيا وبريطانيا،^(٢) فضلاً عن جهود الكاتب الأمريكي *انفار الن بوا* الذي أعجب به بودلير كثيراً وتأثر به و ترجم قسماً من أعماله إلى الفرنسية ، و ترى *سوزان برلار* أن هذا الأثر يظهر واضحاً في عدد من قصائد (سام باريس) التي جاءت أشبه بالقصص القصيرة التي كان يوي كتبها من قبل^(٣). ويبدو - أيضاً - أن هذه الحقبة شهدت عاملاً آخر كان له دور في الاتجاه إلى قصيدة النثر وتشجيع المفامرين من الأدباء على خوض غمارها ، و هذا العامل يتمثل في حركة الترجمة التي أثبتت إمكانية وجود الشعر من دون الاستعانة بأي قيد من قيود النظم، فقد " مكّنت الترجمة توضيح تلك الحقيقة... إن القافية والوزن هما ليس كل شيء في القصيدة ، وإن اختيار الموضوع ، والفنائية والصورة، وبناء القصيدة وما يسميه *بو* (وحدة الانطباع) هي عناصر قادرة على

(١) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أنامتا، صوفي برلار ترجمة د. زهير مجيد مفامس، مراجعة د. علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لـ *فنون الثقافة* ، أفاق الترجمة ، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م، ص ٣٦٠ (٣٦١) الهامش رقم ٢٢٠. و قصيدة النثر في الأدب الانجليزي ، مجلة الأدب المعاصر، ٥١.

(٢) ينظر: قصيدة النثر في الأدب الانجليزي، مجلة الأدب المعاصر، ٤٦. و قصيدة النثر من بودلير إلى أنامتا ص ٣٦٨.

(٣) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أنامتا ص ١٧٨.

إشارة الصدمة الشعرية الخفيفة^(١) وبعد أن رسخت هذه الصناعة في أذهان عدد غير قليل من الأدباء بدأت تظهر محاولات أكثر نضجاً وأكثر اقتراباً من النمط (البودليري) لقصيدة النثر، وقد كان من البارزين في هذا السياق الشاعر *ألوزيويش برتران* الذي يعد - بحسب ما تقوله *برتران* - "الخالق الحقيقي لقصيدة النثر نوعاً أدبياً"^(٢)، إذ يعود إليه الفضل منحها استقلالاً تاماً عن الأنواع الشعرية القريبة كالمحمة النثرية والقصة القصيرة، غير أن ما يؤاخذ على قصائد هذا الشاعر إنها كانت تجنب إلى العنائية المفرطة، فضلاً عن اتخاذها إطاراً شكلياً ضيقاً ومطرذاً على الدوام، إذ هي تتألف - في الغالب - من ستة مقاطع أو عبارات طويلة ذات توازن هنسي ملحوظ^(٣). ولعل أهمية هذا الشاعر تأتي - فضلاً عما سبق ذكره - من أثره المباشر في بودلير الذي يقر في رسالته إلى *أرسين هوسيه* بأنه قرأ ديوان (*جاسبار الليل*) للشاعر المذكور أكثر من عشرين مرة قبل أن تخطر بباله فكرة عمل شيء مماثل^(٤). وعلى أية حال، فإن المطلع على هذه الجهود الرائدة يجد أن بودلير استطاع أن يطور النموذج الذي بداه سابقوه بعد أن أدرك بوضوح الإمكانيات التي يتيحها النثر لإنتاج شكل شعري حديث يضح بكل متناقضات الحياة الحديثة، وقد اتمار بودلير عن برتران بأن نشره كان مرناً للغاية ومتحرراً من كل قيد

(١) المصدر نفسه، ٢٩.

(٢) المصدر نفسه، ٤٢.

(٣) ينظر، *أرغور ومير*، الآثار الشعرية، ترجمتها عن الفرنسية وهيلاً حواشيها ومهد لها بدراسة، كتابهم جهاد، تقديم، *الأن جوقرو، ولان بوير*، وعباس بوضون، منشورات الجمل، كوتونيا (ألمانيا) بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٧٠م، ١٠٧. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ١٧-٤٨.

(٤) ينظر، *سام باريس*، ٦-٧. وقصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ٦٥.

صوري و هكذا أصبح بوسعه أن يعبر عن متناقضات الحياة واختلاجاتها ومتغيرات الشعور في حياة المدينة وتعقيداتها^(١).

هكذا وبعد أن وضع بودوير الأسس المتينة لقصيدة النثر، بدأت تظهر - في الحقب اللاحقة - جهود حثيثة لتطوير الأنموذج و ترسيخه، فكانت هناك مساهمات جادة قام بها عدد من الشعراء البارزين في فرنسا، لعل من أشهرهم *أرتور رامبو* الذي كن معجبا بصنيع بودوير أيما إعجاب و وصل به الأمر إلى أن يعد مؤلف (سام باريكس) " أول عرافة، وملوك الشعراء، وألها حقيقيا"^(٢). لقد حققت قصيدة النثر مع *رامبو* فزات متوالية وأصبحت لها مسارات متعددة كان لها أثرها الفاعل في نتاجات شعراء القرن العشرين بعد أن أصبح السرد فيها مراوفا ومأكرا وحافلا بالثغرات الضرورية حتى عد مبدعها - بحسب ما يقوله كازم جهاد - مؤسسا ثانيا لها " بالمعنى نفسه الذي يقال فيه إن القديس بولس أسس المسيحية وأرسى قواعدها بعدما كان يسوع بادلها"^(٣).

ومع بداية القرن العشرين بدأت حركة قصيدة النثر تأخذ طابعا عالميا، فظهر على الساحة أدباء وشعراء بارزون من مختلف أنحاء العالم، و كانت هؤلاء الشعراء إسهاماتهم في ترسيخ هذا الجنس الأدبي وتوسيع رقعته خارج فرنسا، ولعل من الجدير بالذكر أن بودوير و *رامبو* بقيا - حتى اليوم- علمين بارزين يشير إليهما الأدباء والشعراء والنقاد بالبنان، ويعترفون بفضلهما الريادي في الإبداع والتنظير، ولا سيما أن أثرهما ظل حاضرا في

١ (ينظر: قصيدة النثر من بودوير إلى أماتنا، ٦٨-٦٩.

٢ (المصدر نفسه، ٨٢.

٣ (*أرتور رامبو*، الآثار الشعرية، ١٠٧).

مختلف تجارب كتابة قصيدة النثر في الآداب العالمية ومنها الأدب العربي
كما سيتضح .

قصيدة النثر في الأدب العربي:

لعل من المسلم به - اليوم- أن الجهود التي قام بها الأدباء والشعراء
المنضوون تحت لواء ما يعرف بجماعة مجلة (شعر) البيروتية التي صدرت لأول
مرة عام ١٩٥٧م كانت الحلقة الأهم في التأسيس لقصيدة النثر العربية، فقد
كان هؤلاء الشعراء على درجة كبيرة من الوعي في تبني الأنموذج وفي
التنظير له بحماسة ملحوظة^{١٠} في محاولة جادة منهم لترسيخه في الأدب
العربي. وقبل الخوض في الإشكاليات التي رافقت الجهود المذكورة ، أرى من
المناسب أن أعرض - بشكل موجز - للإرهاصات والجهود السابقة التي شهدتها
الأدب العربي الحديث و كان قاسمها المشترك السعي إلى إيجاد لغة شعرية لا
تستعين بالوزن والقافية أو أي من المحددات العروضية التي لا يصح الاستغناء
عنها في الشعر العمودي.

يشير جماعة من الباحثين إلى نص بعنوان (التقوى) كتبه الدكتور نقولا
فياض عام ١٨٩٠م ، قائلين إن هذا النص يمثل المحاولة الأولى في كتابة الشعر

* (تشهد على هذه الحماسة لغة أنسي الحاج هي مقدمة مجموعته الرائدة (لن)، حيث فقرأ
عباراته حماسية وفعاليته من قبيل: "نحن في زمن السرطان، نثرنا وشعرا وكل شيء- قصيدة
النثر خليقة هذا الزمن، وخليقتك، ومصيرك" و "أول الواجبات التدمير" و "التخريب حيوي و
مقدس" و "على المحاولين ليهجوا الألف عام، الهدم والهدم والهدم، إثارة الفضيحة والغضب
والحق... لن، أنسي الحاج، دار الجديد ، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م، الصفحات ٢٤، ٢٥،
١٤، ١٥، على التوالي.

المنثور^(١)، وعلى الرغم من قدم هذه المحاولة، فإن المتتبع يجد أن تأثيرها كان محدوداً، ولم تكن لها أصداً على الساحة الأدبية آنذاك، ربما لأنها كانت محاولة فردية، أولاًً صاحبها تخلص من مشروعه - إن كان لديه مشروع - بسبب الأوضاع الثقافية السائدة آنذاك، هذا فضلاً عن أن هناك من الدارسين من يشكك في كون النص المشار إليه قد نشر في العام المذكور^(٢)

ويبدو أن الانطلاقة الحقيقية لكتابة الشعر المنثور قد تحققت مع النصوص التي شرع أمين الريحاني بكتابتها مطلع القرن الماضي و تحديداً في العام ١٩٠٥م^(٣)، إذ تعد هذه النصوص نقطة تحول كبرى في محاولات كتابة الشعر المنثور من الأوزان العروضية. وقد جاءت محاولة الريحاني هذه بعد تأثره بما قرأ من الشعر الغربي ولا سيما شعر الأمريكي *والث ويتمان* الذي عرف بكتابة هذا النوع من الشعر^(٤). وقد وصف الريحاني النموذج الأخير بأنه " آخر ما توصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأمريكيين والانكليز"^(٥) ولعل محاولات الريحاني هذه تكشف أن الثقافة الانكلو-سكسونية سبقت الثقافة الفرنسية من جهة التأثير في الأدباء والشعراء العرب

(١) ينظر قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، صيد العزيز موافي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ١٣٦. وينظر نص القصيدة في الصفحة ١٢٨، ١٢٩.

(٢) ينظر، مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحول، رسالة ماجستير قدمها أحمد علي محمد إلى مجلس كلية الآداب - جامعة بغداد، ٢٠٠٥م، ٧٦. ومن الجدير بالذكر أن الباحث أشار في معرض تعليقه على هذه القصيدة إلى أنها كتبت بأسلوب مسيحي، متجاهلاً الأثر القرآني الظاهر في النص ولا سيما في المسم الأخير منه حيث لقرا هبارت مثل، (وقد حصص الحق) و (يا من التقوى ذلك خير لكم)

(٣) ينظر، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ١٣٦.

(٤) ينظر، العداوة في النقد الأدبي المعاصر، صيد الحميد زرقند، دار المعارف العربي، بيروت، ١٩٩١م، ٣٣١. وينظر، رائد نيل علي و زيادة النقد الشعري في العراق، جابر المسكر، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ٦٠.

(٥) الريحانيات، أمين الريحاني، طبع المطبعة العلمية ليوسف صادر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٣٢م، ١٤٣/٢

و تحفيزهم للثورة على انماط الشعر التقليدية المقيدة بالقوانين والضوابط العروضية، فقد عرف عن ادباء المهجر الشمالي الذين يقيمون في الولايات المتحدة ميلهم الشديد إلى التحرر من تلك الضوابط، وقد سعى غير واحد منهم إلى شحن الكتابات النثرية بطاقات شعرية، كما هو الحال في قسم من كتابات جبران خليل جبران النثرية التي اختلف فيها النقاد وعدها فريق منهم شعرا منثورا بينما عدها فريق آخر نثرا شعريا^(١).

وبتأثير من الريحاني وجبران لقي الشعر المنثور رواجاً في البلدان العربية، فظهرت منذ عشرينيات القرن الماضي محاولات متعددة في العراق ولبنان وسوريا ومصر، وقد كان للنشاط الأدبي الذي قام به الريحاني في رحلاته المتعددة إلى تلك البلدان وخطبه وعلاقاته الواسعة والمتميزة بالأدباء والصحفيين العرب دور بارز في إعطاء هذه الدفعة الكبيرة للشعر المنثور^(٢). ولعل من الملاحظات التي تسجل على شعراء هذا النمط في عقدي العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي أن محاولاتهم كانت تقتصر افتقاراً شديداً إلى جهد نقدي يؤازرها، وقد نستثنى من ذلك الكتيب الذي أصدره حصين عفيف عام ١٩٣٦م وفيه محاولة لصياغة رؤية تنظيرية نقدية للشعر المنثور^(٣).

(١) ينظر: الفن والعلم والعمل، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ٢٥٦. والبحث عن المعنى، صبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢م، ١٤٠. وقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، قاسم خلف مشاري، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب جامعة البصرة، ١٩٩٤م، ٢٥.

(٢) ينظر: نثر التيارات الفكرية والشعرية العربية في الشعر العربي الحديث، ١٤٠٠-١٩٧٠، سحروري. ترجمة: د. شفيق السيد ود. سعد مصلوح، راجعت الترجمة واعدتها، لهن صفدي عباسي، مكتبة كل شيء، حيفا، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م، ٣٦٢.

(٣) ينظر: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ١٨، ١٢٧. وقد عثر الباحث فوز حجوج على كتاب أسبق من كتاب حصين عفيف، ألفه عام ١٩٧١م وأدب سوداني هو حبيب سلامة. ينظر: المنثور على أول كتاب من الشعر المنثور، (الشعر المنثور) لحبيب سلامة، فوز حجوج، جريدة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (١٦٠)، ٢٥/٩/٢٠٠٤م.

وفي أربعينيات القرن بدأت محاولات كتابة الشعر المتحرر من المحددات العروضية تأخذ منحى جديدا إثر ظهور عدد من المجالات التي احتضنت تجارب شعرائه، كما هو الحال في مجلة (الأديب) البيروتية التي نشرت نصوص هؤلاء الشعراء واحتفت بها، وربما يكون من أسباب عناية المجلة بمثل هذه التجارب أن صاحبها البير أديب كان هو نفسه ممن يزاولون كتابة الشعر المنشور، وقد صدرت له في العام ١٩٥٣م مجموعة شعرية بعنوان (لن؟) تضمنت نتاجه من هذا اللون الذي وصفه بأنه شعر رمزي^(١).

ويبدو أن أثر الثقافة الانكلو سكسونية ظل حاضرا حتى خمسينيات القرن إذ تم تبني تسمية الشعر الحر^(٢) التي تقابل المصطلح الانكليزي *free verse* من لدن جماعة من الشعراء الذين كانوا يكتبون الشعر الخالي من الأوزان والقوافي، ولعل من أبرز هؤلاء جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ، والشاعرين اللذين امتازا عن أقرانهما بالمعرفة الواسعة بالأدب الانكليزي والتأثر بشعر الأمريكي/ليوت، وجدير بالذكر أن النصوص التي كان يكتبها هؤلاء الشعراء كانت على درجة عالية من النضج والبناء المحكم، ومن ثم نجد أنهم تركوا أثرا كبيرا في الساحة الأدبية استمر حتى ظهور مجلة (شعر)

(١) ينظر: حركة التحديث في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ترجمته جماعة من المترجمين، دار المسكر، بيروت، ١٩٨٢م، ٦٠. وينظر: قصيدة المثر في الأدب العربي المعاصر، سرور عبد الرحمن صيد الله، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى مجلس كلية التربية (عين رشد) جامعة بغداد، ١٩٩٦م، ١٩.

(٢) من الواضح أن هذه التسمية تلتبس في اللغة العربية - مع التسمية التي تقترحها نازك الملائكة للأنموذج الذي ابتكرته بالاشتراك مع السياب وشعراء آخرين من الرواد، وهو الأنموذج الذي أطلق عليه قسم من النقاد - فهما بعد تسمية شعر التفعيلات وسوف يأتي تفصيل هذه القضية في موضعها من الأطروحة.

البيروتية التي أسسها يوسف الخال عام ١٩٥٧م، وانضوى عدد منهم تحت لوائها^(١).

رفعت هذه المجلة لواء الدفاع عن الشعر و دعت إلى مساندة الحركات التحديثية، واستطاعت أن تستقطب عددا من الشعراء المهمين من مختلف المدارس الشعرية ، فقد كانت تنشر بين صفحاتها الشعر العمودي و شعر التفعيلة (الحر وفق المصطلح الملائكي) ، فضلا عن الشعر الذي كان يكتبه جبرا إبراهيم جبرا و زملاؤه ويسمونه حرا أيضا. ولعل المهم في هذا السياق أن عددا من أبرز مؤسسي هذه المجلة ومنهم أدونيس وأنسي الحاج كانوا يكتبون نمطا من الشعر المتحرر من الأوزان والقوافي بتأثير من إطلاعهم المباشر على الشعر الفرنسي و ترجماتهم لعدد من الشعراء الفرنسيين التي كانت تنشر على صفحات المجلة ، و كان من أبرز هؤلاء الشعراء بودلير و رامبو، وبول إليوار، واراغون، وقد أدى هذا الأمر إلى بروز نوع من الصراع الحفي بين تيارين شعريين: تيار متأثر بالشعر الانكليزي ويدعوا إلى تبني مصطلح الشعر الحر المقابل للمصطلح الانكليزي *free verse*، ويمثله جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ وإبراهيم شكر الله وغيرهم ، و تيار متأثر بالشعر الفرنسي ويدعوا إلى تبني مصطلح قصيدة النثر الذي يقابل المصطلح الفرنسي *poeme en prose*^(٢) ويمثله أنسي الحاج وأدونيس وعدد من رملانهم ذوي الثقافة

١ (ينظر: الحق العبداني و حداثتي النمط، دراسة في حداثة مجلة (شعر)، بيروت و مشروعا و نموذجاً، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٨م، ٢٢، ٢٤. والنسخ في الرماح، د. هيد الواحد أولوة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية، بغداد، ١٩٨٩م، ٢٥. والرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧م، ١٨.

٢ (المقابل الدقيق للمصطلح الفرنسي المذكور هو (قصيدة بالنثر) أو (قصيدة في النثر) ، ولكن بيدوان الشيوخ كان من نصيب المصطلح الذي اقترحه كل من أدونيس وأنسي الحاج (قصيدة النثر) على الرغم من عدم دقته، وهذا ما قرأه أدونيس نفسه فيما بعد.

الفرنسية^(١)، ويبدو أن هذا الصراع بدأ يحسم مع مرور الوقت لصالح أصحاب التيار الثاني، ولا سيما بعد انتهاء أنسي الحاج وادونيس إلى كتاب الناقدة الفرنسية سوزان برنار الموسوم (قصيدة النثر من بورليير إلى أيامنا) الذي أصبح مرجعا أساسيا في نظرياتهم اللاحقة لقصيدة النثر، وهذا ما أقرببه الاثنان، حيث يذكر ادونيس أنه اعتمد في كتابة دراسته الرائدة (في قصيدة النثر) التي نشرها في مجلة شعر عام ١٩٦٠م أفكار المؤلف الواردة في كتابها المذكور^(٢)، ومثله فعل أنسي الحاج في مقدمة مجموعته الشعرية (لن) التي أشار فيها - أيضا - إلى اعتماد الأفكار التي وردت في الكتاب نفسه^(٣).

وفي إطار جهدهما التأسيسي هذا سعى كل من ادونيس وأنسي الحاج إلى تحديد خصائص قصيدة النثر أو شروطها، وقد تحدث الأول عن الوحدة العضوية، والمجانية (اللازمية)، والكثافة، بوصفها خصائص عامة لهذه القصيدة^(٤). أما الثاني، فقد تحدث عن شروط ثلاثة هي: الإيجاز (أو الاختصار)، والتوهج، والمجانية^(٥).

وعلى الرغم من كل ما أثير حول تجربة جماعة مجلة (شعر) من لغط، فإن لهم الفضل في التأسيس الحقيقي لقصيدة النثر العربية التي كانت مشروعهم الأكبر الذي دافعوا عنه على صفحات مجلتهم وفي الدواوين التي

١ (ينظر: أقي العبداني وحداثة النمط ٢٤-٣٦.

٢ (ينظر: في قصيدة النثر، ادونيس، مجلة شعر)، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، ربيع ١٩٦٠م، ٧٥ (الهامش).

٣ (ينظر: لن، ٧٨.

٤ (ينظر: في قصيدة النثر (مجلة شعر)، ٨١-٨٢.

٥ (ينظر: لن، ١٨. ويلاحظ أن هذه الشروط لا تختلف عما ذكره ادونيس في حديثه عن خصائص هذه القصيدة، ويبدو أن الاثنان اتفهما هذه الخصائص الشروط من كتاب برنار المذكور.

كانوا يصدرونها وفي الجلسات النقدية التي كانوا يعقدونها كل خميس^(*)، وقد استطاعوا فعلاً أن يؤثروا في عدد غير قليل من الأدباء في مختلف البلدان العربية، الأمر الذي جعل من قصيدة النثر مشروعاً حداثياً مستمراً - إلى يومنا هذا - على الرغم من تفكك هذه الجماعة الذي كان من نتائجه توقف مجلة (شعر) عن الصدور في العام ١٩٦٤م^(**).

وفضلاً عن (شعر)، أسهمت مجلات عربية أخرى في دعم تجربة كتابة قصيدة النثر عربياً، ومن هذه المجلات (حوار) التي أصدرها الشاعر توفيق صايغ في العام ١٩٦٢م، وكانت تنشر القصائد والدراسات التي تتناول هذه القصيدة التي بدأت تنحسر و تتضاءل منذ منتصف الستينيات و حتى منتصف الثمانينيات، لأسباب متعددة منها صعود ما أطلق عليه الناقد عز الدين المناصرة تسمية (الشعر الثوري الحديث)^(*)، غير أن عقد التسعينيات من القرن الماضي شهد نهاية للانحسار المذكور لتعود قصيدة النثر بقوة فكانت معها أن تطفئ على أشكال التعبير الشعري الأخرى، و تنتشر تجارب كتابتها لتمتد إلى غالبية البلدان العربية بعد أن كانت منحصرة في عدد محدود منها.

قصيدة النثر في العراق:

لعل النصوص التي كتبها رفائيل بطي في عشرينيات القرن الماضي تعد من أولى المحاولات الجادة التي شهدتها الساحة الأدبية العراقية في كتابة الشعر المتحرر من الأوزان والقوافي، ولا يخفى أن بطياً كان متأثراً في هذه النصوص

(*) أطلقت على هذه الجلسات تسمية (خميس مجلة شعر) وكانوا يستضيفون فيها عدداً من الأدباء والشعراء والنقاد من مختلف البلدان العربية، وكانت أخبار هذه الجلسات تنشر على صفحات المجلة.

(**) كان هذا هو التوقف الأول للمجلة التي ما بدت الصدور عام ١٩٦٧م. لتتوقف نهائياً عام ١٩٧٠م.

(١) إشكاليات قصيدة النثر، ٥٢٦-٥٢٧.

بالشعر المنشور الذي كان يكتبه أمين الريحاني ويروح له في البلدان العربية التي كان يزورها، وقد زار الريحاني العراق في العام ١٩٢٢م، واحتفى به الأدباء العراقيون احتفاءً كبيراً ونشرت الصحف والمجلات العراقية آنذاك عدداً من قصائده المنشورة التي أعجب بها عدد من الأدباء وقاموا بتقليدها^(١). ومن الجدير بالذكر أن رفائيل بطي أصدر في العام ١٩٢٥م ديواناً من الشعر المنشور أسماه (الربيعيات)، وهي تسمية بدا فيها متأثراً بالريحاني الذي أصدر قبل سنتين من ذلك التاريخ كتاب (الريحانيات) الشهير^(٢). وقد بلغ من إعجاب رفائيل بطي بالريحاني أنه أطلق عليه تسمية (والت ويطمان العرب)^(٣)، ثم قام بتأليف كتاب عن زيارته إلى العراق^(٤).

ويذكر الدارسون - فضلاً عن رفائيل بطي - رائداً آخر للشعر المنشور في العراق هو مراد ميخائيل الذي يُذكر أنه التقى قصيدة من الشعر المنشور عنوانها (نحن الشعراء) في المهرجان الذي أقيم في بغداد عام ١٩٢٧م تكريماً للشاعر المصري أحمد شوقي، ثم أصدر في العام ١٩٣٦م ديواناً من الشعر المنشور بعنوان (الروح والصحارى). ولعل المثير للجدل في تجربة هذا الشاعر إشارة الباحثين إلى أنه توصل إلى كتابة هذا النوع من الشعر بعد أن قرأ نصوصاً للشاعر الهندي طالعور، وربما تكون هذه الإشارة مهمة للتدليل على أن هناك مؤثرات أخرى غير الثقافتين الانكليزية والفرنسية أسهمت في ظهور مثل هذه الأشكال الشعرية في الأدب العربي الحديث^(٥).

(١) ينظر: الأدب في صحافة العراق، د. عماد الكبيسي، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٢م، ٢٨١.
(٢) صدرت الربيعيات عام ١٩٢٢م، وهي تجمع في أربعة أجزاء جمع فيها الريحاني خطبه، ومقالاته، وشعره المنشور.

(٣) ينظر: رفائيل بطي وريادة النقد الشعري في العراق، ٦٢.

(٤) الكتاب هو (أمين الريحاني في بغداد)، وقد صدر في بغداد، عام ١٩٢٣م.

(٥) ينظر: رواد قصيدة النثر في العراق، ٥٠، شاكور تميمي، جريدة المدى، العدد ١١٤٩، ٢٠٠٩/٧/٦م.

وفي مطلع أربعينيات القرن بدأ واضحا أن الساحة الثقافية في العراق ثم تعد تفسح مكانا بارزا للشعر المنثور أو الأنماط الكتابية القريبة منه، وقد بدأت هذه المساحة تضيق أكثر في السنوات الأخيرة منه إثر ظهور حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة) التي شغلت الساحة النقدية في العراق وبقية البلدان العربية واثارت ردود أفعال متعددة تراوحت بين الترحيب بها وبين رفضها جملة وتفصيلا.

ويبدو أن تسمية الشعر المنثور لم تعد تلقى رواجاً في العراق منذ مطلع الخمسينيات، ولعل هذا هو أحد أسباب إطلاق حسين مردان تسمية (النثر المركز) على نصوصه الشعرية المتحررة من الأوزان والقوافي التي بدأ يكتبها وينشرها في الصحف والمجلات العراقية منذ العام ١٩٥١م. ومن الجدير بالذكر أن هذه النصوص انطوت على شعرية عالية حتى عدها الدكتور علي جواد الطاهر وغيره من النقاد شعرا على الرغم من أن صاحبها نفسه كان قد نفى عنها صفة الشعر في مقابلة أجرتها معه إحدى المجلات العراقية^(١) لغير أن المثير في تجربة حسين مردان يتجسد في أمرين أحدهما في غاية الأهمية، أولهما: أن نثره المركز كان أكثر نضجا من حيث البناء الفني وأقل تكلفا من أنموذج الشعر المنثور الذي اقترحه الريحاني مطلع القرن العشرين، ولعل هذا هو السبب الذي جعله ينأى بكتابات المذكورة عن أن تسمى شعرا منثورا^(٢). وثانيهما: أن حسين مردان كان مطلعاً على شعر الفرنسي بودلير، ويذكر في هذا السياق أن ترجمة من (أرهار الشتر)^(٣) وصلت إليه في مرحلة مبكرة من

١ (ينظر، من يفرقة الصدا، أو حسين مردان في مقالات له ونثر مركز شعر، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ٢٤٢. ولتنظر المقابلة التي أجرتها مجلة ألف باء مع الشاعر في الصفحة ٢٤٩-٢٥٢ من الكتاب نفسه.

٢ (ينظر، من يفرقة الصدا، ٣٤٤.

٣ [طبعت في بغداد عام ١٩٥٠م مجموعة من قصائد أرهار الشتر وقد كانت غفلا من اسم المترجم.

حياته، فتأثر بها تأثراً شديداً إلى درجة أنه أعلن نفسه (بودليريًا)^(١) ومن هاتين النقطتين يتضح لنا أن الساحة الأدبية في العراق شهدت محاولات جادة لإنتاج أشكال شعرية حديثة ومتحررة من الأوزان العروضية، وأكثر تطوراً من الشعر المنثور الذي بدأ ينحسر منذ أربعينيات القرن الماضي، وربما تؤكد النقطة الثانية أن ثمة أثراً للشعر الفرنسي (البودليري) بدأ يظهر في الساحة العراقية.

وبعد توقف صدور مجلة (شعر) البيروتية بثلاث سنوات، شهدت الساحة الأدبية في العراق ظهور مجلة (الكلمة) التي أصدرها حميد المطيعي في العام ١٩٦٧م^(٢)، وحاول أن يجعل من صفحاتها منبراً للتبشير بقصيدة النثر من خلال النصوص الشعرية والمقالات التي كانت تنشر على صفحاتها، وعلى الرغم من غياب النظرة النقدية الواضحة لدى القائلين على هذه المجلة، فإن لها الفضل في أنها كانت منبراً لنشر النصوص الشعرية لعدد من الشعراء العراقيين الذين يكتبون قصيدة النثر، وقد كان من أبرز الأسماء التي نشرت على صفحاتها: سركون بولص، وصلاح فائق، وفاضل العزاوي، وغيرهم. ولعل من المهم الإشارة إلى أن تجربة سركون بولص في كتابة قصيدة النثر كانت الأبرز والأوضح على المستوى المحلي، لأنها قامت - على فهم عميق

(١) ينظر: من يتركه الصدأ، ٢١٩، ٢٢٤.

(٢) يذكر سامي مهدي أن حميداً المطيعي لم يستطع الحصول على امتياز هذه المجلة لأسباب قانونية. فما كان منه إلا أن يصدرها على هيئة حلقات أدبية ابتداءً من كانون الثاني عام ١٩٦٧م. وقد استمرت (الكلمة) تصدر على هذه الهيئة حتى عام ١٩٦٨م، وهو العام الذي حصل فيه المطيعي على امتياز إصدارها كمجلة أدبية، ومن ثم صدر عددها الأول في أيلول من السنة نفسها. ينظر: الموجة الصاخبة، شعر الستينيات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م، ١٧٦-١٧٩.

لقصيدة النثر مصطلحا ومفهوما، ولم تعش عيالا على تلك المحاولات التي قدمها محمد الماغوط وأوانسي الحاج وأدونيس^(١)

وعلى الرغم مما تعرضت له قصيدة النثر العراقية من تعميم إعلامي مقصود منذ سبعينيات القرن العشرين، فإنها دخلت منذ منتصف الثمانينيات مرحلة جديدة في تاريخها، وقد اتسمت هذه المرحلة بالتأسيس الجاد، فأخذت هذه القصيدة تتجاوز مواقف الرفض، مما قادها إلى أن تصبح حركة تتجسد في تجارب مكرسة لها^(٢)، وهكذا بدأت تظهر على الساحة أجيال شعرية جسدت من خلال النصوص التي كتبتها إسقاطات الحداثة عبر تلقفها المنجز الشعري العربي والعالمي، لتؤسس من خلاله رؤية جديدة إلى العالم قائمة على التمرد والبحث عن العراية^(٣) ومن الجدير بالذكر أن الساحة الأدبية في العراق شهدت منذ عقد التسعينيات تزايدا في الحراك النقدي الراصد لقصيدة النثر، وقد تجسد هذا الحراك من خلال صدور عدد من الكتب النقدية والدراسات الأكاديمية التي تناولت بالتحليل هذه القصيدة ونتاج شعرائها، فضلا عن العناية الواضحة التي لقيتها على صفحات عدد من الدوريات والمجلات العراقية التي عمدت في بعض الأحيان إلى تخصيص أعداد كاملة منها لنشر (ملفات) تصم بحوثا متنوعة ومتابعات أوقراءات وترجمات لنصوص إبداعية أو نقدية لها علاقة بالقصيدة.

(١) الموجة الصاخبة، ٢٢٧.

(٢) ينظر: المرأة والناقد، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ١٩٦.

(٣) ينظر: علاقات الحضور والغياب، في شعرية النص الأدبي، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ٨٠.

وقد وجدنا أن هذه الجهود النقدية المرافقة للنموذج المطروح والجهود التي سبقتها، تشكل بحد ذاتها ظاهرة هي أيضا بحاجة إلى التأمل والدرس والتحليل، لا سيما أنها انطلوت على مواقف متعددة تراوحت بين التبشير والرفض والتحليل، فضلا عن أنها أثارت إشكاليات أخرى قد تكون أكثر حدة من إشكاليات النص نفسه، ومن ثم تتبادر إلى الذهن مجموعة من الأسئلة: هل كان النقد العراقي موفقا في تناول الظاهرة؟ وما هي خصوصية النقد العراقي في تناوله لقصيدة النثر؟ وما مدى تأثير النقاد العراقيين بأفكار جماعة مجلة (شعر)؟ وما الأليات التي اتبعت في تحليل النص؟ هل كان رفض النص أو تقبله مرتبطا بأسباب أيديولوجية أو ثقافية؟... هذه الأسئلة وغيرها هي ما سنسعى إلى الإجابة عنه في فصول الدراسة.

الفصل الأول

تحوّلات الخطاب النقدي

من الشعر المنشور إلى أنموذج مجلة (شعر)

المبحث الأول

نقد الإرهاصات والبواكير

لم تكن الساحة الأدبية في العراق منذ عشرينيات القرن الماضي بعيدة عن الجدل النقدي الذي أثاره ظهور الأنماط الشعرية المتحررة من الأوزان والقوافي الحليلية، وعلى الرغم من تنوع هذه الأشكال المتمردة و تعدد مسمياتها نجد أن جل هذه الجهود النقدية كانت تتمحور حول نمطين رئيسين هما: الشعر المنثور والنثر المركز، ولعل من الجدير بالذكر أن هذين النمطين ما زالا - إلى اليوم - موضع عناية النقاد والدارسين العراقيين على الرغم من انحسار أولهما منذ أربعينيات القرن الماضي، وانتهاء ممارسة كتابة النوع الثاني منذ رحيل مبتدعه حسين مردان في سبعينيات القرن نفسه. ولا بد من الإشارة إلى أن أغلب الدراسات المعاصرة التي كتبها النقاد العراقيون ثم تناول النمطين المذكورين بصورة مستقلة، بل جاء تناولها لهما في سياق الحديث عن قصيدة النثر، وقد تنوعت مواقف هؤلاء النقاد و تطرقت إلى طبيعة العلاقة التي يمكن أن تربط هذين النمطين بقصيدة النثر، و سأسعى في هذا المبحث إلى تحليل هذه المواقف وبيان إبعادها، مبتدئاً بالشعر المنثور لكونه الأقدم بين النمطين المذكورين.

أولاً: الشعر المنثور:

ذكرت في الصفحات السابقة أن الريحاني جاء إلى بغداد في العام ١٩٢٢م مبتسراً بالشعر المنثور، وقد كان لزيارته هذه أثر كبير في توجه عدد من الأدباء

العراقيين إلى ممارسة الكتابة في هذا النوع الجديد^{١٠}، ولعل من المنطقي أن تتزامن العملية الإبداعية المنتجة للنص مع جهود نقدية تُبشّر به و تُشجّع الأدباء على الكتابة فيه، إذ لا يُعقل أن يغفل من يدعولكتابة شعرية غير مألوفة في مجتمع ذي إرث ثقافي تقليدي كبير كالمجتمع العراقي في عشرينيات القرن الماضي أهمية التنظير النقدي لمشروعه، ولا يعقل أيضا ألا يُجابه مثل هذا المشروع بنقد رافض أو مشكك. ولعل الذي يرجع إلى ما كان يكتب في الصحف والمجلات الأدبية العراقية في عشرينيات القرن الماضي يستطيع أن يعثر على نماذج متعددة للنقد الذي كان يدور حول الشعر المنثور سواء أكان مناصراً أم معارضاً.

لقد كان من بين الصحف والمجلات التي أولت الشعر المنثور عناية كبيرة على صفحاتها مجلة (الحرية) وجريدة (العراق) البغداديتان اللتان كان يرأس تحريرهما رفائيل بطي مؤلف (الربيعيات) ١٩٢٥م، التي تعد أول مجموعة من الشعر المنثور تصدر في العراق. ويبدو أن بطياً حاول أن يجعل من الصحيفة والمجلة المذكورتين منبرا تبشيريا دعا من على صفحاته إلى تبني الكتابة في النوع الجديد، وشجع الأدباء، ولا سيما الشباب منهم، على مزاوله الكتابة فيه من خلال تسهيل عملية نشر نصوصهم الشعرية والترويج لها، وقد بلغ من حماس رفائيل بطي للشعر المنثور أنه رأى فيه الأنموذج الأصح للعصر

^{١٠} لا أريد - هنا - القول إن محاولات الفروج على الوزن والقافية المنشورة في الصحافة العراقية ارتبطت بالزيارة المشار إليها، لأن هناك محاولات متفرقة ظهرت قبل هذا التاريخ، ولكنها لم تكن مؤثرة، ولم يدعها جهد نقدي أو تنظيري واضح، وقد أحصى الدكتور يوسف عز الدين عدداً من هذه المحاولات التي ترجع أولها إلى العام ١٩١١م. ينظر، في الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية، د. يوسف عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ٢١٧ وما بعدها.

الحديث، ومن ثم هو توقع أن المستقبل سيكون لهذا النوع من الشعر دون سواه^(١).

لقد كان بطي مؤمناً بأن الوزن والقافية ليسا سوى قيديْن يُحدّان من قدرة الشاعر المعاصر على التحليق في عالم شعري مثالي، و هويدسكر أن النفس العصرية لا يمكن أن تقبل بمثل هذه القيود، ومن ثم نجده يدعو إلى ثورة شعرية شاملة لا تقتصر على جانب واحد كما هو الحال في الشعر المرسل الذي دعا إليه الزهاوي من قبل، وفي هذا السياق ينسج رده على دعوة الأخير لكتابة الشعر المرسل: "أخذ الأستاذ الزهاوي في بغداد، يدعو في الأيام الأخيرة إلى ترك القافية في الشعر العربي والاكتفاء بالوزن، وقد سمى طريقته هذه بالشعر المرسل... وقد كتبت كلمة في السياسة^(٢) في الرد على الأستاذ الزهاوي مبيناً أن ما يدعو إليه هو الشعر المنثور بعينه، وإذا أطلق الشعر العربي من القافية فأحر (كذا) به أن يطلقه من الوزن كذلك ليكون إرساله صحيحاً فيصبح حينئذ الشعر المنثور الذي هو شعر بمعانيه والفاظه ولكنه ليس منظوماً. ونحال أن الأنفس العصرية أصبحت تمج التقليد، و تكره القيود لذلك هي ترحب بالطرائق الجديدة السهلة نظير الشعر المنثور"^(٣) يتضح مما تقدم أن الشعر المنثور عنده مطلب عصري، وهو لا يختلف عن الشعر العمودي سوى بتخلي شاعره عن النظم، فالمعاني والألفاظ هي نفسها في كلا النوعين، و هو من هذا المنطلق لم يتحدث عن خصائص نصية أو أسلوبية يمتاز بها النمط الجديد من سابقه سوى إشارته إلى أنه يدخل ضمن (الطرائق الجديدة السهلة) و كانه بذلك يريد للشعر أن يحاكي العصر الذي بدأت

(١) ينظر: رواد قصيدة النثر في العراق (٢)، شاكور لعبي، جريدة المدى، العدد ١١٢٢، ١٢/٢، ٢٠٠٩م.

(٢) جريدة مكنت تصدر في بغداد في المشرقيات

(٣) خواطر المرحوم، مجلة الحرية (البغدادية)، ص ١٠١، أدبية شهرية، السنة الثالثة، ١/ تموز ١٩٢٥م، ٤.

الحياة فيه تميل نحو السهولة في كثير من مظاهرها، أما السهولة التي يصف بها هذه (الطرائق)، فيظهر أنها تأتي من تحرر الشاعر من الوزن والقافية اللذين وصفهما بالقيود كما ذكرت آنفاً.

ومن جهة أخرى يبدو رفائيل بطي أقل تشدداً في موقفه من الشعر العمودي، إذ هويشير إلى أن دعوته إلى الشعر المنثور لا يُقصد منها النيل من قيمة الشعر المنظوم الذي يعده ركناً مهماً من أركان الحياة الأدبية، ومن ثم هويدعوا إلى استمرار كل منهما: "ليبقَ الشعر المنظوم وبجانبه الشعر المنثور ولتظل القصائد الغر المنظومة أثراً خالداً لكبار الشعراء الناظمين ولتظهر بدائع الشعر المنثور في مقالات وكتب يكون لها تأثيرها في جمهور القارئين"^(١)، واللافت للنظر - هنا - أنه يُطلق توصيف مقالات على ما كان يُكتب من الشعر المنثور، وكأنه يُريد أن يتجنب استعمال كلمة قصيدة، وقد يكون مراد هذا الأمر إيمانه بأن وصف القصيدة لا يمكن أن يتحقق من دون الاستمانة بالوزن كما هو متعارف عليه في أيامه، واضلنه بذلك لا يريد أن يثير حفيظة المعترضين على الشعر المنثور أو على الأقل يخفف من حدة المواجهة معهم، فهو من جهة يصف هذا النمط من الكتابة بالشعر، ومن جهة ثانية يتجنب استعمال كلمة قصيدة، وفضلاً عما تقدم يمكن أن نلمح في كلامه هذا إشارة خفية إلى أن الشعرية أو وصف الشعر يمكن أن تتحقق في النصوص النثرية كالمقالة والقصة والخطبة وغيرها إذا ما كتبت هذه النصوص بأسلوب يقترب من لغة الشعر أو يحاكيها، و جدير بالذكر أن بطياً أطلق هذا التوصيف حتى على نصوص مجموعته الرائدة المأز ذكرها. ولم يكن رفائيل بطي الوحيد الذي أطلق على الشعر المنثور تسمية مقالات، فقد كان هناك

(١) خواطر المحرور، مجلة الحرية ٤.

من الأدباء العرب من يشترك معه في هذا التوجه، ومن هؤلاء ميخائيل نعيمة الذي وصف كتاب (دمعة وابتسامة) لجبران خليل جبران بأنه "مقالات من الشعر المنثور"^(١).

إن قراءة متأنية فيما كان يكتبه رفائيل بطي في العقد الثاني من القرن العشرين حول الشعر المنثور تكشف للقارئ بساطة هذا الفكر النقدي ومحدوديته التي ربما تكون انعكاساً لبساطة الأنموذج الإبداعي نفسه، فالذي يقرأ ما كان ينشر من قصائد الشعر المنثور في الصحافة العراقية والعربية يكتشف بسهولة أن كثيراً من هذه النصوص ليست أكثر من خواطر بسيطة و سطحية، ولعل هذا هو السبب الذي دفع الدكتور يوسف عز الدين إلى أن يصف كتابها بـ (الشعراء الضعاف)، ويتهممهم بضعف الثقافة العربية، وعدم الإطلاع على التراث الأدبي، مبيناً أنهم كانوا يتسابقون إلى التحرر من الأوزان والقوافي حتى انتقل الشعر على أيديهم إلى نثر مسطور على شكل الشعر^(٢). ولعل الذي يمكن أن يحسب لبطي، هو أنه أثار في وقت مبكر مسألة مهمة تكاد أن تصبح اليوم من مسلمات النقد الحديث، و تتلخص تلك المسألة في أن شعرية النص لا يمكن حصرها بالوزن والقافية، وأن الشاعر بإمكانه أن ينتج نصاً شعرياً كاملاً من دون الاستعانة بأي منهما.

ولم تقتصر البساطة والسطحية المشار إليهما على النصوص النقدية التي كان يكتبها رفائيل بطي وحده، بل إننا نستطيع أن نلمحها عند غيره

(١) الأعمال الكاملة، جبران خليل جبران، تقديم: ميخائيل نعيمة، د. س. ١٩٨٥ (المطبعة).

(٢) ينظر، في الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية - ٢١، ٢١٧، ٢٢٢. والتجديد في الشعر الحديث، د. يوسف عز الدين، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت - دمشق / بغداد - العراق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م.

ممن كتب في نقد الشعر المنثور، وربما كان من أشهر هؤلاء الشاعر الرصافي الذي عُرف عنه موقفه شبه المناصر للشعر المنثور.

يذكر الرصافي في معرض رده على سؤال لمجلة الحرية حول الشعر المنثور أن هذا النوع من الكتابة " هو شعر بالمعنى الأعم أي هو شعر بمعانيه التي تفعل في النفس ما يفعله الإنشاد المقترن بالنغم والإيقاع إلا أنه لا يتغنى به فعلاً فهو إذن تقليد للشعر المنظوم من جهة الغاية المقصودة ^(١)، ويضيف قائلاً: " حينئذ لو سمي الشعر المنثور بالشعر الصامت لعدم اقترانه بالرقص والغناء، و سُمي المنظوم بالناطق لا اقترانه بذلك ^(٢) ومن هنا يتضح أن الرصافي يتفق مع بطي في أن الشعر المنثور هو شعر بالمعنى، ولكنه - على حد وصفه - يفتقر إلى الموسيقى التي يرى فيها أساساً مهماً لا يصح الاستغناء عنه في كتابة الشعر على الرغم من إيمانه بأن الشعر إنما "سُمي شعراً لا لكونه ذا وزن وقافية، بل لكونه، في الغالب، يتضمن المعاني الشعرية" ^(٣) وهكذا نجده يقرر أن الفن الشعري وليد غريزتين إنسانيتين هما: الرقص، والغناء، وعلى هذا الأساس يرتبط الشعر عنده بالإنشاد، فهو - أي الشعر - " لا يقال إلا لينشد وبعبارة أخرى ليتغنى به، فلا بد فيه من الوزن والقافية " ^(٤) ومن هذا المنطلق كانت دعونه إلى إطلاق التسميتين المذكورتين على الشعر المنثور والشعر الموزون المنقضى. ولا بد من الإشارة إلى أن فكرة ارتباط الشعر العربي بالغناء لها جنور قديمة تمتد إلى العصر الجاهلي إذ " كان الشاعر يترنم بشعره ويتغنى به

١ (حديث الرصافي، مجلة الحرية، العدد الثاني، ١/ تموز/ ١٩٢٥م، ١٦.

٢ (المصدر نفسه، الصفحات نفسها.

٣ (الأديب العربي وميزات اللغة العربية، معروف الرصافي، مطبعة النجاح، بغداد، ١٩٥٤م، ٩٧.

٤ (حديث الرصافي (مجلة الحرية)، ١٥.

ويقرؤه بنغمة خاصة ليؤثر بذلك في سامعيه " غير أن هذا الكلام إن كان ينطبق على الشعر القديم بدرجة كبيرة، فإنه لا يمكن أن يصح بالدرجة نفسها مع الشعر الحديث الذي أخذ ينفك تدريجياً من ثنائياته، وبدأت القصيدة تتحول من أغنية يطرب لها السامعون إلى موقف يعبر فيه الشاعر عن ذاته وصما يحيط به^(١).

ولعل اللافت للنظر في حديث الرصايي أنه يذكر أن الشعر المنشور يترك في النفس أثراً مماثلاً لما يتركه الإنشاد المقترن بالنغم وهو ما قد يثير أكثر من تساؤل عند من ينعم النظر في النصين السابقين، فهل كان الرصايي بقوله هذا يشير إلى نوع من الموسيقى أو الإيقاع الخفي الذي يمكن أن يحس به القارئ ولكنه غير ظاهر في النصوص التي قراها، مما يقريه من أصحاب مقولة الإيقاع الداخلي^(٢) من نقاد قصيدة النثر اليوم ؟ ولماذا لم يقبل الرصايي بهذه الموسيقى والإيقاع الخفي بدلاً عن الموسيقى والإيقاع الظاهر الذي تخلقه الأوزان والقوافي طالما هو يعترف بأن لكل منهما تأثيراً مماثلاً ؟ إن الإجابة عن هذه التساؤلات قد لا تعدوا أكثر من تكهنات، ولكننا على أية حال قد نستطيع أن نفسر موقف الرصايي هذا بالصفت الذي تمارسه عليه المؤسسة الثقافية التقليدية، ولا سيما أنه يُعدُّ علماً من أعلام الشعر العمودي الموروث، وتلك مكانة قد لا يستطيع صاحبها أن يضيف صفة الشعر على نصوص غاية في التمرد والانفلات من سلطة الموروث، حتى لو فالت تلك النصوص إعجابه

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار الفكر للطباعة والنشر، و مكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثالثة ١٩٧٨م/١٣٦٩هـ. ولا تقتصر فكرة ارتباط الشعر بالفناء على الأدب العربي وحده، فهي حاضرة حتى في الفكر الغربي، وقد أشارت سوزان برنار إلى هذه المسألة عند دراستها لقصيدة النثر الفرنسيين. انظروا قصيدة النثر من بودلير إلى أريامنا، ٣٦-٣٧.

(٢) ينظر، شعريّة العدالة، عبد العزيز إبراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥م، ١٧٧.

" سيأتي الحديث عن الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

بشكل أوبآخر كما هو الحال مع النصوص الشعرية المنثورة التي كان يكتبها
مراد ميخائيل، هذه النصوص التي كان الرصافي يستحسنها إلى درجة أنه
كتب في تقييض قصيدة (صلاة الشيطان) للشاعر المذكور نقدا جعله على
شكل هذا الشعر، وقد جاء فيه:

كتاب كريم

من شيطان غير رحيم،

من رحيم غير شيطان

من إنسان في صورة رحمان

من رحمان في مسلخ إنسان

من إنسان هو شيطان.

.....

لقد أمنت بك أيها الشيطان

إذ لم أرقبلك إنسانا قال بأنه شيطان

ولكن كم في الناس من شيطان يزعم

أنه من ملائكة الرحمن

أما أنت فجازع

وأما غيرك فخادع^(١)

١ (ينظر: في الأدب العربي الحديث بحوث و مقالات نقدية، ٢٢٥. وقد نشر النص كاملا في
المصدر المذكور، ٢٢٥-٢٢٧.

إزاء هذه الحال نجد أنَّ الرصايعَ حتى عندما يريد أن يعبر عن استحسانه للشعر المنثور فإنه يصرُّ على أن يكون مثل هذا النوع من الكتابة " واسطة لإنباط القرائح وإثارة العواطف لا غير"^(١)، و هو يرفض بشدة أن يُفصل على الشعر المنظوم الذي يرى أنه " شعر منثور و زيادة"^(٢). من هنا يتبين أن موقف الرصايعَ يختلف عن موقف بطي الذي كان من الدعاة المتحمسين لهذا النوع من الكتابة، لأنه - اي - الرصايعَ لا يرى شعراً حقيقياً و كاملاً غير الشعر المنظوم، و هو فضلاً عن ذلك يصر على أن الوزن والقافية مكونان أساسيان لا يصحُّ الاستغناء عنهما في الشعر، ومن ثم نجده يرفض دعوة الزهاوي إلى كتابة الشعر المرسل المتحرر من القافية، ويطلق على صاحبها أسوأ التسميات^(٣)، ويرد على دعوة بطي إلى الابتعاد عن الوزن والقافية بحجة أن ذلك يتيح للشاعر الحديث أن يعبر عن موضوعات وافكار لا يمكن أن تسعها قصيدة منظومة، قائلاً: " لا يجوز أن يفضل المنثور بكون مجاله أفسح وأوسع من مجال الشعر المنظوم بسبب تقيد هذا بالوزن والقافية وإطلاق ذاك منهما لأن الشعر لا يكون مسرحاً للعقل والفكر حتى يعد اتساع مجاله مزية مستحسنة وإنما الشعر مسرح للنفس ومثار للشعور والعاطمة وإذا كان الوزن والقافية هما الفناء نفسه فتقييده بهما إطلاق له في مسرح العواطف والشعور. وهل ينكر منكراً أن الفناء فنطرة النفس إلى العواطف ومعبرها إلى الشعور والحس"^(٤).

وعلى الرغم من هذه المرونة النسبية التي أبدتها الرصايعَ و غيرها، يبدو أن محاولات الترويج للشعر المنثور لم ترق لعدد من الأدباء الآخرين، وهي من ثم

١ (حديث الرصافي (مجلة الحرية)، ١٦.

٢ (المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٣ (ينظر المصدر نفسه، ١٥.

٤ (المصدر نفسه، ١٦.

لم تسلم من موقف معارض، ولعل الشاعر جميل صدقي الزهاوي يقف في مقدمة هؤلاء المعترضين، مع أنه هو نفسه كان صاحب حركة تجديدية تمثلت بالشعر المرسل الذي كان يكتبه ويدعوا إليه في أكثر من مناسبة.

ومن منطلق رؤيته أن الشعر المرسل لم يخرج فيه الشاعر عن الذائقة الشعرية العربية لأنه - على حد قوله - لم يكسر القاعدة الوزنية التي بُني عليها الشعر العربي الموروث، يُهاجم الزهاوي دعاة الشعر المنثور المحتجين بضرورة التجديد في الشعر العربي قائلا: " لا أريد ... أن نبقي، نحن العرب، جامدين على الطراز الأول الذي استحسناه أجدادنا في الشعر، كلا ثم كلا، فأنا أكثر الناس ميلا إلى التجدد والتقدم بالشعر تقديما يناسب ارتقاء العلوم والحضارة، لكنني مشروط أن يكون مشينا في الطريق الأمثل الذي نحن عليه سائرون كما سار أجدادنا غير جانحين إلى طريق جديد"^١، و (الطريق الأمثل) للتجديد لا يمكن أن يأتي - بحسب الزهاوي - من التأثر بالشعر الغربي وتقليده تقليدا أعمى أو محاولة استحداث أنماط مماثلة له في الشعر العربي بحجة أن الغربيين سباقون في كل علم وفن، إذ هو يرى أن لكل أمة من الأمم إحساسها و ذوقها الذي يميزها عن الأمم الأخرى، ويشير إلى أن عادات المتنبي لا يمكن أن تكون موافقة لعادات شكسبير، وهكذا فإن الشعر الذي ينتج في بيئة ينتمي إليها أحد الشعراء المذكورين لا يمكن أن يكون متطابقا أو قريبا من الشعر الذي ينتج في بيئة الشاعر الثاني. وهكذا يتوصل الزهاوي إلى أن دعاة الشعر المنثور يريدون الإساءة إلى الذائقة الشعرية العربية وقد وصل به الأمر إلى أن يتهمهم بأنهم صعاف النزعة العربية، وأنهم يسمعون إلى

١ (من محاضرة القاها الزهاوي عام ١٩٣٢م. نقلا عن: هي الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية، ٢٢١. وينظر، مقدم ديوان (الأوشال) للشاعر المذكور، بغداد، ١٩٣٨م.

قتل الشعر العربي ومن ثم قتل العرب! ولكنه تنبأ من جهة ثانية أنَّ الأنموذج الذي يدعون إليه لن يستطيع الصمود و سينتهي في وقت ما^(١).

ولا شك في أنَّ الاعتراضات التي يثيرها الزهاوي على الشعر المنثور أكثر حدة من تلك التي كان يثيرها الرصافي، ومن ثمَّ نجده أكثر تشدداً و صلابة في موقفه الرافض، و واضح أنَّ هذا الرفض لم يأت نتيجة لقراءة في النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع الشعري المذكور، بل هو قائم على موقف سلبي من فكرة عُدت أساساً لنشأة الشعر المنثور، و هذه الفكرة تتلخص في إمكانية الإفادة من تجارب الأمم الأخرى لإنتاح فن شعري حديث، أو استحداث طريقة جديدة لكتابة الشعر كما صرح بذلك أمين الريحاني الذي أعلن صراحة أنه احتذى خطوات الشاعر الأمريكي *والتر ويتمان*. ولعل الزهاوي في موقفه هذا لا يختلف عن الكثيرين من النقاد والأدباء القدماء والمعاصرين الذين يرون أنَّ الشعر بخاصة والأدب عامة علامة مميزة تختلف بها كل أمة عن غيرها من الأمم، ولا يجوز بأي حال من الأحوال نقل أنموذج بعينه من بيئته التي وجد فيها إلى بيئة ثانية مختلفة، لأنهم يرون أنَّ ما قد يكون مستساغاً ومقبولاً عند أمة معينة قد يكون غريباً ومبتذلاً عند أمة أخرى، و ذلك يعود إلى عوامل متعددة منها اختلاف التقاليد والعادات والأذواق وغيرها، وقد صرح بمثل هذه الفكرة من القدماء الجاحظ الذي كان يرى أنَّ "فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب"^(٢). أما المعاصرون الذين يؤمنون بهذه الفكرة فنستطيع أن نذكر منهم الدكتور يوسف عز الدين والدكتور إبراهيم السامرائي، إذ يرى الأول أنَّ للشعر العربي خصوصيته من خلال موسيقى

١ (ينظر، في الأدب العربي الحديث، بحوث ومقالات نقدية ٢١١-٢١٢.

٢ (الحيوان، ٧٢/١-٧٥.

الأوزان التي جمع قواعدها الفراهيدي، مشيراً إلى أنها تمثل ذوق الإنسان العربي و ترتبط ارتباطاً مباشراً بالكيان الداخلي له، وذلك بخلاف الشعر الغربي الذي يراه مرتبطاً ارتباطاً جذرياً بحضارة الغرب ومشكلاته^(١)، أما الثاني، فهو يرى أن تسابق الشعراء العرب المعاصرين على تقليد الشعراء الغربيين كان هو السبب في التداخيات التي شهدتها القصيدة العربية حتى وصل الأمر إلى هدم أوالغاء الشكل العروضي القديم الذي بلغ ذروته عند انصار قصيدة النثر والنقاد الذين نظّروا لها^(٢). و جدير بالذكر أن الشاعرة والناقذة نازك الملائكة قد تبنت مثل هذا الرأي في معارضتها لقصيدة النثر مطلع ستينيات القرن العشرين، و سيأتي توضيح هذا الموقف في موضعه من الدراسة.

ويمكن للمتتبع أن يلاحظ بسهولة أن الأصوات الخافتة المؤيدة للشعر المنتشر في العراق بدأت تضمحل في الحقب التي تلت عقدي العشرينيات والثلاثينيات، ففصلاً عن اتهام دعائه بضعف الموهبة وقلة الإطلاع على التراث، نجد أن قسماً من الدارسين يصبر على تجريد هذا النوع من الكتابة من تسمية الشعر فالنثر - على حد قولهم - "سببى نثراً، ولو سمي بالنثر المشعور"^(٣)، أو الشعر المنتثر، ما دام فقد القاعدة الفنية الشعرية، وابتعد عن الموسيقى، لأن

(١) ينظر التجديد في الشعر الحديث ٦٩-٧٠.

(٢) ينظر البنية اللغوية للشعر العربي المعاصر، د. إبراهيم السامرائي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢م، ١٩.

(٣) تسمية لا تخلو من سخرية أطلقها المفوي العراقي مصطفى جواد. ينظر، في الأدب العربي الحديث، بحوث و مقالات نقدية، ٣٦. وهناك من نسب هذه التسمية إلى المصريين حسن الحليم وعزيز أباظة اللذين عرفا بعد انهما للشعر المنتثر. ينظر قصيدة النثر من المرجعية إلى التأسيس، ١١٢.

الموسيقى هي لغة الشعر، التي تضبط جمال الإيقاع، وتحفظ جمال الفن^(١). ولعل ظهور ما يعرف بحركة الشعر الحر في العراق أواخر أربعينيات القرن العشرين كان من العوامل المهمة التي جعلت الأضواء تنحسر عن الشعر المنثور، ولا سيما أن الأوساط النقدية بدت منشغلة بمناقشة القصيدة الجديدة التي كتب تمادجها الأولى السياب ونازك وغيرهم من رواد الحركة المذكورة.

وفي تسعينيات القرن العشرين وما بعدها سكنت للنقاد والدارسين العراقيين عودة إلى دراسة الشعر المنثور، وقد جاءت هذه العودة في سياق دراسة قصيدة النثر التي بدأت ترسخ في الأدب العربي منذ أواخر خمسينيات القرن نفسه، وقد كان السؤال الأهم في هذه المرحلة: ما علاقة الشعر المنثور بقصيدة النثر؟ وهل يمكن أن نعد الشعر المنثور أنموذجا بدائيا لقصيدة النثر الحالية؟ أوعبارة أخرى، هل يمكن أن نعد قصيدة النثر تطورا للمشروع الشعري الذي دعا إليه الريحاني ورفاقه من دعاة الشعر المنثور؟

يذكر الباحث قاسم خلف مشاري أن المشكلة التي تتعلق بالتساؤل المذكور لا تتعدى أن تكون إشكالا اصطلاحيا^(٢) فقد وُصف النثر الشعري بأنه شعر منثور، وُصف الشعر المنثور بأنه نثر شعري، وربما وجدناهما في نهاية المطاف يؤلفان مصطلحا جديدا هو (قصيدة النثر)^(٣)، هكذا - وببساطة نجد مشاري يقرر أن ما يعرف بالنثر المركز هو في الحقيقة بداية لقصيدة النثر^(٤) ثم يعود بعد ذلك ويذكر أن جبران خليل جبران هو رائد قصيدة النثر العربية، وأن (وعظمتي نفسي) للأديب نفسه هي أول قصيدة نثرية

(١) التجديد في الشعر الحديث، ٦٨.

(٢) قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (سالت ماجستير)، ١٢.

(٣) المصدر نفسه، ١٥.

مكتوبة باللغة العربية^(١). والغريب أنَّ الباحث المذكور لم يشرح لنا الأسس التي اعتمدها للوصول إلى تلك النتيجة، هذه النتائج التي تكشف - للأسف - عن إشكالية كبيرة في الفهم وقع فيها مشاري، إذ لا يمكن أن يكون افتقار الشعر المنثور والنثر الشعري وقصيدة النثر إلى الوزن والقافية مبرراً للمناقد كي يعدها نوعاً أدبياً واحداً من دون النظر إلى الأساس الفكري أو النقدي الذي قامت عليه أو السمات والخصائص النصية لكل منها كما فعل هومما جعله يناقض نفسه ويتخبط في أكثر من موضع من الرسالة كما أوضحنا سلفاً و كما في هذا النص الذي حاول أن يفرق فيه بين الشعر المنثور والنثر الشعري، ولكنه لم يزد الأمر إلا تعقيداً والتباساً: "إنَّ ما يفرق الشعر المنثور عن النثر الشعري هو أنَّ النثر الشعري ليس له بنية مستقلة بينما الشعر المنثور له بنية. ولذلك يوصف مرة بالمقالة ومرة بالقصيدة ومرة بالقصة الشعرية. وأما أن يوصف بأنه نثر شعري فخطأ في خطأ"^(٢).

ويبدو أنَّ هناك اتجاهًا عند عدد من النقاد والدارسين العراقيين إلى عدُّ الشعر المنثور وقصيدة النثر تسميتين لشكل شعري واحد أو على الأقل النظر إلى الشعر المنثور بوصفه أنموذجاً بدائياً لقصيدة النثر أخذ بالتطور منذ عشرينيات القرن الماضي، ومن هؤلاء النقاد شاكِر لعبي الذي يرى أنَّ كُتَّاب الشعر المنثور هم الرواد الحقيقيون لقصيدة النثر العربية، وأنَّ " أول قصيدة نثر تمزى للريحاني...مكتوبة عام ١٩٠٥م"^(٣)، أما رفائيل بطي فقد عدَّ لعبي

(١) ينظر، المصدر نفسه، ٢٢، ٢٥. والأغرب - أيضاً - أنَّ الباحث لم يحكِّف بما فكرته، بل هو زعم أنَّ (كيف صرَّت مجنونة) لجبران خليل جبران هي أول قصيدة نثرية وضعها المذكور بالإنكليزية، وأنَّ كُتَّاب (المجنون) الذي ألَّفه جبران باللغة الإنكليزية بعد الديوان الأول لما أسماه قصيدة النثر الجبرانية^(١).

(٢) قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٩.

(٣) رواد قصيدة النثر في العراق (١)، شاكِر لعبي، جريدة المدى، العدد: ١٦٧، ٢٠٠٩/٢/٦. وهذه المقالة هي الأولى ضمن سلسلة مقالات أشار الكاتب إلى أنها تمثل إيجازاً لكُتَّاب نقدي غير منشور له.

رائداً لقصيدة النثر العراقية حيث يقول في سياق الحديث عن مجموعة (الربيعيات) للأديب المذكور "أليس من المثير حقاً أن نرى أن أول قصيدة نثر مكتوبة في العراق ترقى لسنة ١٩٢٠م^(١)، ثم يستدرك محاولاً الرد على ما قد يُثار من اعتراض على هذا التوجه قائلاً "بالطبع فإننا نتحدث هنا عن نص سيوصف أنه أقرب إلى الخاطرة كما نقول اليوم... لكن يجب أن لا ننس (كذا) البتة أن هذه الخاطرة نفسها وليس سواها هوماً كان يشكل جوهر الشعر ومادة الشعر (الموزون المقفى) في زمن بطي"^(٢). والغريب أن هذه الحجة لا تدعم الرأي الذي قال به لميبي، بل على العكس من ذلك، فهي تثبت أن الشعر المنشور لم يختلف عن الشعر التقليدي (الموزون) إلا من ناحية التخلي عن التقيد بالوزن والقافية، وهذه الإشارة وحدها كميّة بإيضاح الفرق بينه وبين قصيدة النثر التي تعد مشروعاً متكاملًا لم يكتفِ دعااته بالتححرر من الوزن والقافية بل هم حاولوا أن يؤسسوا لفهم جديد للشعر مغاير تماماً للفهم السائد، ويتميز آخر يمكن القول إن الشعر المنشور كان حركة أدبية اقتصرَت في الجانب الأهم منها على تحرير الشعر من الأوزان والقوافي التي رآها دعاؤه قيوداً تحد من قدرة الشاعر على الإبداع. أما قصيدة النثر فقد كانت حركة من نوع آخر مختلف تماماً، إذ هي لم تقف عند حدود التحرر من الوزن والقافية بل تعدت ذلك إلى وضع مسألة الشعر والشعرية والعلاقة بين الشعر والنثر موضع نقاش حاد ما زال محتدماً إلى اليوم.

(١) المصدر نفسه. وينظر: قصيدة النثر عند جماعة كركوك، د. عمر توفيق إبراهيم، و سنان هيد

العزيز هيد الرحيم، مؤسسة تركمان العراق، الشبكة الدولية،

www.alturkmani.com/makales/٢٠٠٨١٢٨٠٤٢٠٠٨١٢.htm.

(٢) رواد قصيدة النثر في العراق (١)، جريدة المدى ٢٠٠٩/٢/٢٠.

أما الباحث سرور عبد الرحمن، فقد كان أكثر وضوحاً و نضجاً في حديثه عن الشعر المنثور الذي رأى فيه أنموذجاً شعرياً يمتاز بلفته الشفيفة وبإطلاقه عنان الخيال، مشيراً إلى أن هذا الأنموذج أخذ بالتطور منذ أيام مبتدعه الريحاني حتى وصل في الأربعينيات إلى مستوى من النصح على أيدي جماعة من الشعراء المنضوين تحت لواء مجلة (الأديب) البيروتية لصاحبها البير أديب^(١). ولإيضاح العلاقة بين الشعر المنثور وقصيدة النثر يشير سرور إلى أن الاثنين يلتقيان على مستوى البنية الإيقاعية المتمثلة بغياب الوزن والقافية عن كل منهما، ولكنه يشير من جهة أخرى إلى أنهما يختلفان "في طبيعة هذا الغياب فقصيدة النثر لا تعتمد إلغاء الوزن والقافية تعمداً ولا ترى أن غيابهما تتحقق الشعرية فقط فهي تقبل ما يرد عفواً خاطر بشكل طبيعي.... كما أن قصيدة النثر لا تتوانى عن تقديم تعقيدات إيقاعية أخرى كالتوازي والتكرار بجميع صورهما و صيغهما بدائل لغياب العروض والقافية و تعقيداتهما، محاولة لتعويض ما افتقدته من الموسيقى على حين نجد في الشعر المنثور الغياب المتعمد للتعقيد الخليلي، و هو دون قصيدة النثر في حضور المتوازيات والمكررات"^(٢) وعلى الرغم من إشارة الباحث سرور عبد الرحمن إلى جوانب مهمة في التفريق بين الشعر المنثور وقصيدة النثر، فإن الذي يؤخذ على الأخير أنه اقتصر في ملاحظاته على جوانب نصية معينة وأغفل جوانب أخرى لا تقل أهمية عما ذكره إن لم تكن أهم منه، ولعل من أهم الفوارق التي أغفل ذكرها أن قصيدة النثر جاءت ثمرة لمشروع مغاير تماماً للأفكار التي تبناها دعاة الشعر المنثور، وأن الشعراء والنقاد الذين تبنا مشروع قصيدة النثر حاولوا وضع ضوابط أو شروط للأنموذج الذي دعوا إليه، و هذا كله لم يكن

١ (ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (المطبعة دكتوراه) ١٩٨٠.

٢ (المصدر نفسه: ٢٠.

متوافرا عند دعاة الشعر المنثور الذين كادت دعوتهم - كما ذكرت آنفا - أن تقتصر على تحرير الشعر من الوزن والقافية، الأمر الذي دفع أحد النقاد إلى القول: "إن الشعر المنثور كالقصيد التقليدية في اعتماده على السطر الواحد بدلا من البيت الواحد في احتواء المعنى والإيقاع و كلاهما ينتهيان بانتهاء السطر الواحد وهذا يجعله شعرا تقليديا من حيث التركيب والغاية ولكنه منشور"^(١).

بعد ما تقدم يمكن القول إن الشعر المنثور كان نمطا استغزانيا اثار جدلا نقديا كبيرا منذ ظهوره حتى الآن، وعلى الرغم من محدودية المنجز الأدبي الذي حققه دعاة، فقد كان لهم الفضل - عبر الأنموذج الذي قدموه - في تحفيز النقاد والدارسين على مناقشة إمكانية أن يتخلى الشاعر عن القافية والأوزان الخليلية المتوارثة في كتابة الشعر، فضلا عن الإفادة من منجزات الأمم الأخرى في إنتاج نص شعري أوقصيدة حديثة لا يتوانى فيها الشاعر عن استعمال جميع الوسائل المتاحة لانجاز نصه حتى لو وصل به الأمر إلى كتابة الشعر نثرا، وهذا هو عين ما فعله دعاة قصيدة النثر فيما بعد وبلغوا به مبلغا لم يستطع دعاة الشعر المنثور أن يصلوا إليه.

ثانيا: النثر المركز:

يُعد النثر المركز ظاهرة عراقية اقترنت باسم الشاعر حسين مردان ، وقد بقي هذا النمط الكتابي موضع عناية النقاد والدارسين إلى اليوم، وهم ما

(١) المن والعلو والفضل، جهرا ابراهيم جهرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م-١٩٩٢.

زالوا مختلفين فيه أشد الاختلاف، فمنهم من عده نثرا فنيا ، ومنهم من عده شعرا منثورا، ومنهم من عده قصائد نثر^(١)، ومنهم من عده منزلة وسطى أو (نحلا انتقاليا) بين الشعر المنثور وقصيدة النثر^(٢). وحرى بنا قبل الخوض في الآراء النقدية المتضاربة حول النثر المركز أن نسلط الضوء على رأي مبدعه نفسه في هذا السياق .

يذكر حسين مردان أنه لجأ إلى كتابة النثر المركز بعد أن شعر بالصيق من المحددات العروضية في الشعر العمودي والشعر الحر اللذين مارس كتابتهما من قبل، فالوزن برأيه - "يحد من إظهار الحيوية النصية و نقل العالم الباطني بصورة دقيقة"^(٣) ولتبرير هذه الخطوة نجده يقول في مقدمة مجموعته الشعرية (الأرجوحة هائلة الحبال) التي ضمت - فضلا عن القصائد الموزونة - عددا من نصوص النثر المركز: "إن الوزن ليس هو العلامة الفارقة للشعر وإنما هو وضع الكلمة والجوالذي ترسمه للقارئ لأنَّ الموسيقى التي تلعب بالحواس و تطرب الروح لا توجد في البحور والأوزان وإنما هي تكمن داخل الكلمة نفسها، لأنَّ الكلمة هي ارتباط نفمين ببعضهما، فقد يبدو الحرف المجرد شيئا جامدا ولكنه في جوهره حركة بالإضافة إلى أنه صوت (نغم) له رنين خاص يرسم في تموجاته المستقيمة (شيئا ما) غير محدد وعند ارتباطه بحرف آخر يحدث تفاعل لغوي يولد منه كائن حي له مقوماته

(١) ينظر المحطاب الآخر، مقابلة لأبيديّة الشعر نافذة، الدكتور علي حداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ٢٢٩، ٢٣٧. وقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ٩٥. وهل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي؟ د. حسين سرمك، جريدة الاتحاد، ٢٢١/ ٥ - ٩، ٢٠٠٩م، نقلا عن الموقع الإلكتروني للجريدة

<http://www.alithad.com/paper.php?name=News&le=article&id=١٥٧١>.

(٢) ينظر، قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (المطروحة دكتوراه)، ٢٤. ومن يفرق الصدا، ٢٤٢.
(٣) مجلة ألف باء، العدد ٢١، السنة الأولى، ٢٩ كانون الثاني ١٩٦٩م، ٤٨. نقلا عن، من يفرق الصدا، ٢٥٠.

وله معناه وله نبضه الموسيقي المعين، وهذا الكائن الجديد هو (الكلمة) والكلمة ذاتها تتمدد ويتسع أفقها عندما تشتبك اشتباكاً عضوياً بكلمة أو كلمات أخرى .. ومن طريقة استعمالنا للكلمة ينبثق أسلوبنا الفني في التعبير^(١) ولا شك في أن من ينعم النظر في هذه الكلمات - ولا سيما في النص الثاني- يكتشف بسهولة أن كاتبها يؤمن بالدور الكبير الذي تلعبه الكلمات في بناء اللغة الشعرية بغض النظر عن انتظامها في وزن عروضي معين، لأنه يرى أن موسيقى الكلمة وحدها يمكن أن تلعب بالحواس و تطرب الروح، ويبدوانه يُعْمَل لتحقيق هذه الفكرة على بناء الكلمة و طريقة ترابط حروفها وعلى انتظام الكلمات التي تشكل النص في جمل وفي فقرات تتسم بموسيقاها الخاصة التي يمكن أن تعوض غياب الوزن عن القصيدة.

من هذا يمكن أن تستنتج أن اتجاه مردان إلى كتابة النثر المركز جاء متطلقاً من إيمانه بإمكانية إنتاج نص شعري بأدوات نثرية خالصة، غير أن المحير في الأمر أنه كان يرفض أن يُوصف نثره المركز بالشعر "على الرغم من امتلاكه ناصية بنية القصيدة ومعظم مقوماتها الفنية"^(٢) الأمر الذي أدى إلى اقتناع غير واحد من الدارسين بأن ما كان يكتبه مردان تحت هذا العنوان هو الشعر بعينه^(٣)، وقد حاول عدد من النقاد تفسير موقف مردان هذا، فذهب الدكتور علي جواد الطاهر إلى أنه - أي مردان - كان يؤمن أن ما يكتبه ليست له علاقة بال نموذج الريحاني (الشعر المنثور) وهذا الأمر يكاد يقر به كل

١ (الأروحية هادئة الحبال، حسين مردان، مطبعة الرابطة، بغداد ١٩٥٨م، ٧ (المقدمة) وينظر: الأزهري توفيق وأخيل الصاعقة (مقالات نقدية) حسين مردان، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧م، ١٨٥-١٨٦.

٢ (قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر) (المروحة دكتوراه)، ٢٧.

٣ (ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها. ومن يفرق الصد، ٧١١. وشعراء من العراق، جمال مصطفى مردان، قدم له: عزيز السيد جاسر، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٨م، ١٠٢-١٠٥. وهل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي؟، جريدة الاتحاد، ٥. حسين مرصك.

من بقرا النصوص التي كان يكتبها مردان، فالأخيرة فكانت أكثر شاعرية وقل تكلفا، فضلا عن ذلك يشير الدكتور الطاهر إلى أن مردان كتب بكر مجموعاته من النثر المركز (صور مرعبة) عام ١٩٥١م، ولم يكن حينها قد سمع بمصطلح (قصيدة النثر) الذي تبنته جماعة مجلة (شعر) مطلع ستينيات القرن العشرين أي بعد صدور مجموعته المذكورة بحوالي تسعة أعوام^١.

وإذا كان الشق الأول من هذا التبرير مقنعا إذ لا سبيل إلى ربط انموذج مردان بالشعر المنشور، فإن الشق الثاني منه يقودنا إلى تساؤل كنا نطمح أن نجد إجابة شافية له عند الدكتور الطاهر؛ فهل وجد الأخير في الأنموذج الذي كتبه مردان الخصائص نفسها التي تتصف بها قصيدة النثر كي يقرر بعد ذلك أن مبدع النثر المركز لم يستعمل تسمية (قصيدة النثر) لكونه لم يسمع بها؟ وهل يحاول الدكتور الطاهر الإشارة - ربما من طرف خفي - إلى أن مردان كان من الممكن أن يطلق على أنموذجه تسمية (قصائد نثر) لو تأخر به الزمن حتى عام ١٩٦٠م، وهو العام الذي استعمل فيه أدونيس مصطلح (قصيدة النثر) لأول مرة؟ إن من يقرأ ما كتبه الطاهر في النثر المركز لا يجد إجابة شافية عن هذه التساؤلات، بل هو قد يزداد حيرة و هو يرى الدكتور الطاهر ينبّه - في السياق المذكور - إلى مسألة أجدها غاية في الأهمية عند إشارته إلى احتمال تأثر مردان في استحداثه النثر المركز بالشاعر الفرنسي بودلير - الذي طالما كان معجبا به كما ذكرنا سابقا - ويشير الدكتور الطاهر بالتحديد إلى المصطلح الفرنسي (POEMES EN PROSE) وترجمته الحرفية (قصائد في نثر) أو (قصائد بالنثر)، ثم يذكر صعوبة أن يكون مردان قد خلق

١ { ينظر: من يضرك الصلاة: ٧٢٤ }.

النثر المركز خلقاً دون إمام براند سابق عليه، وقد رجح أن يكون هذا الرائد هو بودلير نفسه^(١).

ولعل من المخيب للأمل أن يكتفي الدكتور الطاهر بهذه الإشارة المقتضبة من دون أن يواصل البحث الذي ربما كان يوصله إلى نتائج مهمة قد تكون حلاً لإشكالية كان تقصير النقاد العراقيين إراءها واضحاً، فالحقيقة أن إمعان النظر في التسمية التي أطلقها مردان على نمطه وفي اصطلاح (القصيدة بالنثر) الترجمة الحرفية للمصطلح الفرنسي المذكور قد يكشف عن نوع من التقارب لا يمكن إغفاله أو تجاهله، إذ لا يخفى أن كلا النمطين المذكورين يسعى إلى تحقيق النص الشعري بالاعتماد على لغة نثرية خالصة، ويشهد على ذلك قول مردان أنه لجأ إلى النثر المركز بعد أن شعر بالضيق من الوزن والقافية اللذين يحدان - بحسب تعبيره - من القدرة على تصوير العالم الباطني بصورة دقيقة، أي أنه أراد في الأصل أن يكتب شعراً من نوع خاص ولكنه لم يجد لغة يكتب بها هذا الشعر سوى النثر، ولعل هذا هو ما دعاه إلى أن يصف هذا النثر بالمركز وهي صفة تقرّبه من الشعر ولا تبعده عنه لا سيما إذا ما علمنا أن الإيجاز والكثافة سمة مهمة من سمات الشعر الحديث. إن واقع الحال يشير إلى أن مردان أراد من خلال ابتداء النثر المركز أن يكتب القصيدة بالنثر، ولعل هذا النثر قريب من النثر الشعري الذي كان بودلير يشير إلى أن الشعراء يحلمون دوماً بكتابته: " من منا لا يحلم بمهجة نثر شعري، موسيقى

١ (ينظر، المصدر نفسه، ٢٢٢-٢٢٤.

دون وزن ودون قافية، بالغ السلاسة والمرونة بحيث يمكنه التكيف مع الحركات العنائية للروح ومع تموجات الهواجس وانتفاضات الوجدان^(١).

أما الباحث سرور عبد الرحمن فقد أشار إلى أن مردان لحاً إلى هذه التسمية "تحفظاً من موقف نقدي مناوئ"^(٢) قد يصدر من "النقاد التقليديين الذين لا يعرجون على الأثر ذاته (كذا) والانطلاق منه مقياساً للشعرية بل يستندون غالباً إلى مسلمة خارجية"^(٣)، وارى أن هذا التفسير لا ينسجم مع شخصية حسين مردان الذي عُرف عنه اعتداده بنفسه وتمرده وخصومته مع الشعراء التقليديين^(٤)، حتى أنه كان يصف نفسه بدكتاتور الحركة الأدبية واحد منظري الشعر^(٥)، فمثل هذه الشخصية يُستبعد أن تحسب حساباً لفئة من النقاد تقود هي نفسها ثورة عليها. والظاهر أن مردان كان مقتنعاً بأن ما يكتبه ليس شعراً، وربما يكون مرد ذلك إيمانه بأن وصف الشعر لا يمكن أن يتحقق من دون الاستعانة بالوزن والقافية، ولهذا السبب نجده يصف محاولات الريحاني وغيره من كتاب الشعر المثنوي بأنها نوع من النثر الفني^(٦)، ولكن هل تكفي قناعة مردان هذه كفي تبعد وصف الشعر عن نثره المركز الذي رأى فيه

١ (سام باطرس، ٦. وقد سبقني إلى الإشارة إلى هذا النوع من التقارب بين المصطلحين المذكورين الشاعر والنقاد عبد القادر الجنابي، وقد أشار المذكور إلى أن أفضل تعريف تقدمه المعاجم الأدبية الأوطى لقصيدة النثر هو، نثر مركّز. ينظر، كتابه بغداد، حيوان حسين مردان المفقود، عبد القادر الجنابي، موقع إيلاف الإلكتروني، www.elaph.com/elaphweb/culture/٢٠٠٨٨٧.htm

٢ (قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر) (طبعة مكتبة دار)، ٣٢١.

٣ (المصدر نفسه، ٣٧).

٤ (ربما كان من أشهر هؤلاء الشعراء الجواهري الذي هاجمه مردان بشدة. و وصف بعض شعره بأنه شعر متحجر كمنظوم الحيوانات البائدة تحت طبقات الأرض السفلى، مضيقاً أن مفردات هذا الشعر تبدو كالكلمات المعطلة، لأنها على حد قوله فقدت الحياة منذ مئات السنين. ينظر، الأعمال الكاملة، حسين مردان، الأعمال النثرية، الجزء الثاني، تقديم، د. عادل كساب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ٤٧.

٥ ينظر، من يتركك الصدا، ٢٥٢.

٦ (ينظر، المصدر نفسه، ٢٤٧).

غير واحد من الدارسين أنموذجا شعريا متميزا كما أوضحنا من قبل؟ إننا في حقيقة الأمر نجد اضطرابا تنظيريا في ما كتبه مردان عن أنموذجه الشعري، فهويشير من جهة إلى أن دوافعه لكتابة هذا النوع من النثر كانت إيجاد طريقة من التعبير الشعري غير مقيدة بوزن أو قافية، ولكنه من جهة ثانية يرفض أن يوصف نتاجه المذكور بالشعر، فهل كان محرر التحرر من الوزن والقافية كافيا عنده لإخراج النص الأدبي من جنس الشعر؟ وكيف يمكن أن نوفق بين موقفه هذا وإشارته السابقة إلى أن الوزن ليس هو العلامة الفارقة للشعر ثم حديثه عن دور الكلمة في إنتاج الموسيقى التي يمكن أن تلعب بالحواس وتطرب الروح بغض النظر عن انتظامها في وزن شعري معين؟

ولعلنا إذا أردنا أن نلتمس العذر لمردان على موقفه هذا نستطيع أن نشير إلى أن المبدع ليس من واجبه في كل الأحوال أن ينتظر لإنتاجه، فتلك المسألة أقرب إلى اختصاص النقاد والدارسين الذين يتعاملون مع هذا النتاج الإبداعي، وحسبنا - هنا - أن نستشهد بالسياب و نارك الملائكة وغيرهم من رواد الشعر الحر الذين لم يستقروا على تسمية موحدة لمحاولاتهم الأولى، واكتفوا بوصفها باللون أو الأسلوب الجديد أو الشعر المتعدد الأوزان والقوافي، وذلك قبل أن يعودوا ويستعملوا تسمية الشعر الحر بعد أن شاعت في الوسط الأدبي^(١). وعلى هذا الأساس يمكن أن يطمئن من يقرأ النثر المركز بأنه إراء نص شعري وإن وصف بغير هذا الوصف " ولا يهمنا بعد ذلك تصريح حسين مردان إن النثر المركز نثر وليس شعرا حيث نبحت عن الشاعرية لا شكلها^(٢) ". وإذا كنا قد توصلنا إلى أن هناك توافقا بين النقاد العراقيين على عدّ النثر

(١) ينظر: الشعر الحر في العراق، منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، يوسف الصايغ، منشورات اتحاد

المكتبات العرب، دمشق، ٢٠٠٦م، ٣٠١.

(٢) من يتركب الصدأ، ٢٤٤.

المركز شعرا، فحري بنا أن نتساءل عن رؤيتهم لطبيعة العلاقة بينه وبين قصيدة النثر، وعن إمكانية أن يعد مردان والدا من رواها لا سيما أنه ابتدع أنموذجه عام ١٩٥٦م، أي قبل أن يتبنى أدونيس وأنسي الحاج اصطلاح قصيدة النثر بتسعة أعوام.

ونفرض معرفة رأي الدكتور علي جواد الطاهر في هذه المسألة، لنقل النص الآتي من كتابه (من يفرك الصدا): "و شعره الآخر يعني النثر المركز الذي هوليس شعرا بالمعنى الرسمي، فما هو بالعمودي وما هو بالتفعيلي... وقد زاوله مبكرا فكان منه بمنزلة الرائد قبل أن يعرف له اسما فما هو من الشعر المنثور لأنه ليس منه لدى مقابلته بين الاثنين روحا... وما هو من قصيدة النثر التي لم يسمع بمصطلحها... وإنما هو شيء منها بقدر ما هو شيء من الشعر المنثور قبلها.. أي أنه برأي صاحبه ابتكار في الكتابة استوجب أن يبتكر له اسما هو (النثر المركز)."^١ إن أول ما يلفت النظر في هذا النص إشارة الدكتور الطاهر إلى أن النثر المركز يقع ضمن أنماط شعرية (غير رسمية) لأنه وجده متحررا من الأوزان والقوافي التي ينماز بها كل من الشعر العمودي والشعر الحر (الرسميين)، وفيما يخص العلاقة بين النثر المركز والنمطين الشعريين الآخرين (غير الرسميين)، و هما الشعر المنثور وقصيدة النثر، يقولنا أن الدكتور الطاهر يميل إلى عد أنموذج مردان حلقة وسطى بين الاثنين، أي أنه أعلى منزلة من الشعر المنثور ودون قصيدة النثر.

ولإيضاح هذا الموقف نجده يشير إلى أن مقارنة النثر المركز بالشعر المنثور تكشف أن الروح الشعرية بين الاثنين مختلفة، وذلك يعود كما ذكر في موضع سابق من الكتاب - إلى أن النثر المركز "أكثر شاعرية وأقل

١ (المصدر نفسه ٢٤٦).

تكلفاً^(١)، وهذا قول لا اعتراض عليه، ولكن الاعتراض يظهر حين يغفل الدكتور الطاهر توضيح موقفه في عد النثر المركز أقل منزلة أو شاعرية من قصيدة النثر كما لسناء في النص الذي نقلناه من كتابه، فكيف توصل الدكتور الطاهر إلى هذه النتيجة؟ ذلك ما لم يجب عليه في كتابه المذكور، مما قد يوقع القارئ في حيرة و هو يحاول أن يتوصل إلى موقف واضح من هذه القصيدة. ولعل هذه الحيرة تزداد حين يقرأ في موضع آخر من الكتاب نفسه ما يخالف التوجه السابق بل ينقضه من أساسه حين يجد الدكتور الطاهر مدافعا عن شعرية النثر المركز وابداع حسين مردان فيه قائلا: " وليس من ذنب حسين مردان أن أخفق الآخرون في قصيدة النثر... لأنهم جاءوا إليها متأثرين ولم يأتوا - كما أتى - شاعرين"^(٢)، ولا أظن أن هناك من يشك في أن كاتب هذا النص يرى أن نثر مردان المركز شكل من أشكال قصيدة النثر التي يرى أن (الآخرين) أخفقوا في كتابتها لأنهم لم يأتوا إليها من بوابة الشعر كما فعل مردان نفسه. ولا شك في أن مثل هذا الموقف الذي اتخذه الدكتور الطاهر من مسألة العلاقة بين النثر المركز وقصيدة النثر كان سببا مباشرا في تعرضه للانتقاد من لدن أحد الدارسين العراقيين الذي وجده يستكثر - ومن دون مبرر - أن يكون مردان رائدا لقصيدة النثر العربية^(٣).

وإذا كنا نجهل المبررات التي منعت الدكتور الطاهر من الإقرار صراحة بأن النثر المركز شكل من أشكال قصيدة النثر العربية على الرغم من أن مصموم كلامه قد أوحى بذلك، فإننا بالمقابل من ذلك نستطيع أن نحدد السبب الذي دفع باحثا آخر هو سرور عبد الرحمن إلى عد النثر المركز من

١ (من يشرك السداد ٢٢٨).

٢ (المصدر نفسه ٢٤٧).

٣ (ينظر، هل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي (مجلة الاتحاد).

البيروتية، فمن ياترى سيُعيد الاعتبار للشاعر العراقي حسين مردان الذي أصدر ابتداءً من العام ١٩٥١م ستة دواوين من النثر المركز، وظل مصراً على هذه التسمية التي يرى عز الدين المناصرة أنها إحدى التسميات التي أطلقت على قصيدة النثر العربية^(١). إنها مهمة النقد والدارسين العراقيين بلا شك، ولكن الذي يبدو لي أن الباحث سرور لا يمكن أن يقوم بها، لا سيما إذا ما بقي على موقفه المتشدد هذا.

وختاماً أستطيع أن أقول إن انتطار الجهد النقدي العراقي الذي يعيد الاعتبار لمردان لن يدوم طويلاً، وحسبي - هنا - أن أشير إلى الدراسة الموجزة التي نشرها الدكتور حسين سرمك في إحدى الصحف العراقية، وفيها حاول إثبات ريادة مردان لقصيدة النثر العربية، وانتقد الدارسين العراقيين الذين يشيرون إلى ريادة الماغوط ويفضلون الدور الذي قام به حسين مردان من خلال نشره المركز الذي سبق به الماغوط بسنوات عدة^(٢). وفي هذا السياق أيضاً تنصب مقالة عمر الجمال (قصيدة النثر من حسين مردان إلى يومنا هذا) وهي كما يشي عنوانها محاولة لإبراز فضل مردان في إرساء دعائم قصيدة النثر العربية، لا سيما أن صاحبها يؤكد: "التواريخ تثبت أن من بدأ هذه الثورة الكتابية هو حسين مردان، الذي ثار على كل التقاليد المبنية على أساس قبلي من داخل المجتمع العراقي، فمنذ ديوانه الأول (قصائد عارية ١٩٥١م) الذي تعرض بسببه لمحاكمة، كان ثائراً على (التقاليد) الشعرية الحديثة التي تتغنى بالثورات والأحزاب، التي كانت ملتزمة التزاماً كاملاً بقوانين المجتمع المفروضة على

١ (ينظر: إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأبواب، حر الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧، ص ٩).

٢ (ينظر: هل حسين مردان هو رائد قصيدة النثر في الأدب العربي؟ (جريدة الاتحاد).

الفرد...^(١) وقد استعان الكاتب لتعزيز ما ذهب إليه بقراءة سريعة لمقطع من قصيدة مردان (مسارب افيون) وقد أكد أن أجواء الهلوسة التي تطغى على روح النص فضلاً عن سمة الكثافة والصور العربية التي تظهر فيه وفي ديوان (صور مرعبة) تجعل محاولات مردان هذه متاخمة للشروط التي اقترحتها سوزان برنار لقصيدة النثر و هذا عينه ما أكده شاعر وباحث عراقي آخر هو محمد مظلوم في شهادته التي قدمها في مؤتمر قصيدة النثر الذي عقد بالجامعة الأمريكية ببيروت^(٢).

١ (قصيدة النثر من حسين مردان إلى يومنا هذا، همز الجفأ، مجلة نثر، العدد الأول، شهادة، ١٠-٢٠٧، ص ١٠٧ . و قد أخطأ الكاتب في ذكر سنة صدور ديوان (قصائد هاريت)، والصحيح أنه صدر في العام ١٩٤٩م. أما السنت التي ذكرها في المقال فقد صدر فيها ديوان النثر المركز الأول (صور مرعبة).
٢ (ينظر: قصيدة النثر من حسين مردان إلى يومنا هذا، ١٠٧-١٠٨ .

المبحث الثاني

أنموذج مجلة شعر

لعل من المتفق عليه - اليوم - أن العام ١٩٦٠م شهد نقطة تحول كبرى في تاريخ قصيدة النثر العربية، ففي هذا العام شرع عدد من الأدباء العرب الذين عرفوا فيما بعد بـ (تجمع مجلة شعر) بالتأسيس الجاد لها بعد أن تم تبني المصطلح لأول مرة^(١) من لدن أدونيس في مقاله المشهور (في قصيدة النثر) المنشور على صفحات المجلة نفسها، وقد اعتمد أدونيس - كما نوهنا في التمهيد - على أفكار الفرنسية سوزان برنار، ومثله فعل أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) الذي صدر في العام نفسه. وقد كان من الواضح أن الأنموذج المقترح ليست له صلة - على حد وصف هؤلاء الأدباء - بالمحاولات السابقة التي قام بها عدد من الأدباء والشعراء لكتابة شعر عربي متحرر تماماً من القافية والوزن العروضي تحت مسميات عدة كالشعر المنثور والشعر المرسل والشعر الحر والنثر المركز وغيرها^(٢).

ولعل من اللافت للنظر أن الأدباء العراقيين الذين تلقوا - من قبل - دعوة الريحاني إلى كتابة الشعر المنثور بشيء من الحماسة، والذين كان لهم - فيما بعد - إسهام فاعل في التأسيس للحدادة الشعرية العربية من خلال

(١) لا يمكن الجزم بأن أدونيس كان أول من استعمل مصطلح (قصيدة النثر) في اللغة العربية، فقد وردت إشارات إلى استعماله من لدن آخرين لعل أولهم جبران خليل جبران، غير أن الذي يحسب لأدونيس أنه أضفى على استعمال المصطلح بعداً تنظرياً، لأن قصيدة النثر أصبحت عنده وهد وفاقه مشروعاً حدادياً قائماً بذاته، وهذا ما لم نجده عند الذين سبقوه في استعمال المصطلح. ينظر: قصيدة النثر

في الأدب العربي الحديث، وينظر مصدره. وافق الحدادته و حدادته النمط، ٨٤

(٢) ينظر، وافق الحدادته و حدادته النمط، ٥٢.

ريادة حركة الشعر الحر كانوا يعيدين عن تلك الموجة التي أخذت تكتسح
المجلة اكتساحاً، و ذلك على الرغم من أنهم سجلوا حضوراً فاعلاً على
صفحاتها منذ الأعداد الأولى^(٩) فلم تكن هناك جهود ملموسة لأي من الأدباء
العراقيين في التنظير لقصيدة النثر على صفحات (شعر)، بل يمكن القول أن
قسماً منهم أعلن رفضه الصريح للدعوة المذكورة، و راح يتهم أصحابها بشتى
التهم ولعل من أشهر هؤلاء نازك الملائكة التي قاطعت المجلة واختارت أن تقف
ضمن الاصطلاف الذي قادته غريماتها مجلة (الآداب) ضد مشروع قصيدة
النثر فأخذت تنشر فيها مقالات تهاجم فيها الدعوة إلى التحرر من الوزن
والقافية في كتابة الشعر، و تتهم القائمين على المجلة بالإساءة إلى الذائقة
الشعرية العربية^(١٠) وفيما يتعلق بالجهود النقدية التي كان ينشرها على
صفحات (شعر) عبد الواحد لؤلؤة و جبرا إبراهيم جبرا الذي يقيم في بغداد،
فإنها وإن تطرقت إلى قصيدة النثر، لا تعوان تكون محاولات لترسيخ النموذج (
الشعر الحر)^(١١) الذي كان يكتبه جبرا، وينشر نماذج منه ، بالاشتراك مع

٩ (كانت قاطعة النصوص الشعرية التي نشرتها المجلة في عددها الأول قصيدة لسعدي يوسف ، و قد
نشرت في العدد نفسه قصائد للشباب و نازك الملائكة، فضلاً عن هؤلاء كان ينشر في المجلة بلند
الحيدري و عبد الوهاب البياتي، و ربيع فرج زريق، و سركون بولس، و عبد الواحد لؤلؤة، و فاضل
الغزالي، و جبرا إبراهيم جبرا الذي كان يقيم في العراق و قد اختارته المجلة مراسلاً لها. و من الجدير
بالذكر أن يوسف الفال مؤسس المجلة كان حريصاً بحسب جبرا إبراهيم جبرا - على أن يكتب
الأدباء العراقيون في مجلته منذ أعدادها الأولى، و قد جاء إلى بغداد ليطلب من الشباب و نازك
الملائكة و جبرا إبراهيم جبرا وغيرهم الكتابة للمجلة. ينظر: حوار مع جبرا إبراهيم جبرا في
كتاب قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ١٩٩.

١٠ ينظر: قضايا النقد والحداثة ١٨ (الهامش). و قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر، حاتم الصكر،
مجلة الأقلام، العدد السادس، ١٩٨٩م، ١٢. و لعل من الجدير بالذكر أن جل المادة التي ظهرت في
كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر) حول قصيدة النثر كانت قد نشرت قبل ذلك على
صفحات المجلة المذكورة.

١١ اشترى في التمهيد إلى أن المذاهبين يُطلقان تسمية (الشعر الحر) على النموذج مغايراً لأنموذج نازك
الملائكة.

آخرين، على صفحات المجلة نفسها، ومن الواضح أن المذكورين يفرقان بين
انموذجهما الذي يكتبانه وبين أنموذج قصيدة النثر المقترح من لدن أدونيس و
زملائه ^(١).

ويبنون التأسيس لهذا المفهوم الجديد لقصيدة النثر، وتبني الأنموذج
المقترح من لدن تجمع شعر بقي مشروعا مؤجلا على الساحة الأدبية العراقية
حتى ظهور مجلة (الكلمة) ١٩٦٧م لصاحبها حميد المطبعي الذي كان هو
نفسه ممن يزاولون كتابتها، وقد نشر إحدى قصائده في باكورة إصداراتها ^(٢).
ويكاد يتفق الباحثون على أن الفضل الأول لـ (الكلمة) يتأتى من كونها
استطاعت - على الرغم من محدودية الجهد النقدي الذي قام به القائمون
عليها - أن تضع قصيدة النثر على ميدان النقاش بين النقاد والدارسين
العراقيين بعد أن شجعت الأدباء - لا سيما الشباب منهم - على كتابتها،
وقامت بنشر نصوصهم في وقت أغلقت بقية الصحف والمجلات أبوابها أمامهم
^(٣). ولا شك في أن أهمية الدور الذي قامت به هذه المجلة من خلال محاولة
القائمين عليها التأسيس لقصيدة النثر في العراق يحتم علينا أن نتوقف عند
هذه الجهود بشيء من التفصيل.

(١) ينظر: الرحلة الثامنة، ١٩٠٨، ومفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (صالح ماجستير)، ٨٤.
(٢) ينظر: الكلمة، حقائق أدبية يسدها حميد المطبعي، الحلقة الأولى، كانون الثاني، ١٩٦٧م، ٢٠-٢٢ و
من الجدير بالذكر أن المطبعي عرّف نفسه واثنين من المساهمين معه في العدد المذكور بأنهم (من
شعراء قصيدة النثر في العراق).
(٣) ينظر: الموجة الصاخبة، ١٨٦، ١٩٠. و ويكفون الجواز، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي
الحديث، محمد الجزائري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام (سلسلة المکتب الحديث)، ٢٠، مطبعة
الشعب، بغداد، ١٩٧٤م، ٧٤. و قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أنطوني دكتوراد)، ٢٤، ٢٥ و
قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر (مجلة الأقاليم)، ٥٠. ويذكر سامي مهدي أن المطبعي " كان
يقبل أن ينشر أي شيء إذا اندرج تحت باب التجريب أو ابتدأ قصيدته بـ " الموجة الصاخبة "

لقد كان صاحب (الكلمة) يدعو بحماسة ملحوظة إلى كتابة قصيدة النثر، وقد نقل عنه القول إن هذه القصيدة تمثل " ذروة العمل الشعري الحديث"^(١)، ومن هذا المنطلق نجده يدافع عن كتابها من الشباب ويهاجم المؤسسات والمجلات الثقافية التي تمتنع عن نشر نتاجهم قائلا: " إن هؤلاء السادة الذين يرفضون نشر إنتاج هذه الشبيبة" ينطلقون دائما من مقولة (إن هذه الأنماط هي من صنع المشبوهين) وهي مقولة وليدت ميتة، وإذا ما سلمنا بأن قصيدة النثر - مثلا - قد مارس كتابتها بعض المشبوهين، فهل نركي كل الذين كتبوا الشعر العمودي أو الحر؟ إن أكثر الذين يكتبون هنا في القطر قصيدة نثر هم من العمال الثوريين والجنود المتطلعين إلى حياة أدبية بعيدة عن المكافات"^(٢). وإذا كان المطبعي محقاً - إلى حد ما - في دفاعه عن قصيدة النثر وكتابها من الشعراء الشباب، فإنه بالمقابل من ذلك لم يقدم جهداً نظيرياً لافتاً في كل ما كان ينشره على صفحات مجلته، بل إن بعضاً مما كان ينشره في سياق الترويج لهذه القصيدة ينطوي على تجريد لغوي و تكلف كبيرين من قبيل قوله: " إن الدعوة لكتابة قصيدة النثر تنطلق من موقف حضاري، قائم على نقيض شعري، يستند على النقل الميكانيكي للمنظورات والعقل... ذلك أن القوى المعطلة داخل الإنسان لا يمكن أن تجد طريقه في الشعر إلا من خلال الصراع الشعري... وحتى هذا الصراع لا بد أن يخضع لقانون القصيدة... أنه اغتصاب لما هو أكثر من مفاجأة، والغاء للعلاقات التي تربط القصيدة... بهذا الوعي ينمو الإنسان التاريخ، والإنسان

(١) نقد قصائد العاصم الباقية، محمد أمين العلي، مجلة الكلمة، المجلد الرابع، السنة الأولى، تموز، ١٩٦٧م، ٩٠.

(٢) يعني كتاب قصيدة النثر.

(٢) هوامش وإشارات، حميد المطبعي، مجلة الكلمة، العدد الثاني، السنة السادسة، آذار، ١٩٧١م، ١٢٢.

القيمة داخل سلطة القصيدة^(١). و واضح أن مثل هذه اللعبة الرثائية لا تزيد القارئ إلا حيرة و هويحاول أن يفك طلاسمها، ويتساءل عما يريد المطبعي بالموقف الحضاري القائم على نقيض شعري يستند على النقل الميكانيكي للمنظورات والعقل و ربما يتساءل - أيضا - عن ماهية القوى المعطلة داخل الإنسان و كيف لها أن ترسم طريقة في الشعر ! ولعل مثل هذه اللعبة التي امتاز بها المطبعي في كثير من كتاباته كانت سببا في النقد الذي وجهه إليه قسم من الدارسين الذين لم تخل لغة أحدهم من قسوة و سخرية واضحة^(٢).

ولتسليط الضوء بصورة أوضح على ما كان ينشر من أبحاث ومقالات تتناول قصيدة النثر على صفحات (الكلمة)، سأستعين بعرض موجز لمقالة التونسي الذي كان يقيم في بغداد آنذاك محمد خالدي (قصيدة النثر هل^(٣) هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي الحديث؟):

يستهل محمد خالدي مقاله المذكور بنبرة خطابية واضحة سعی من خلالها إلى الترويج لقصيدة النثر بوصفها الحل الشعري الذي يقود الملايين إلى مستقبل يزخر بالأمل والحياة! في هذا السياق نجده يقول : " بين زمن تأكل واخر يتأكل ولدت قصيدة النثر على انقاض هذا العالم الهرم، زهرة و حشية"^(٤) .. جميلة، فكانت تخطياً لماضي مهزوم وعناقاً لمستقبل يزخر بالأمل والحياة.. والحركة.. إنها هندسة لبناء مستقبلي قادر على إيواء أحلامنا

١ (لماذا قصيدة النثر، حميد المطبعي، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة الخامسة، ١٩٧٢، ٢.

٢ (ينظر الموجة الساخنة، ١٣٣.

٣ (الأصح في هذا السياق أن يكون الاستفهام بالهمزة، لأن (هل) لا تأتي للتصو

٤ (مجلة الكلمة، العدد الأول، السنة السادسة، كانون الثاني، ١٩٧٤، ٣٩-٥٢.

٥ (ربما يكون تعبير (زهرة وحشية) مستوحى من عنوان ديوان يودليس الشهير (أفكار الشر)، وما أكثر ما ورد اسم يودليس والتعبيرات اليودليزية عند كتاب قصيدة النثر ومنظرها!

الكبيرة... أحلام الملايين التي تنزف الشعر أو تنضح العرق"^(١). ولا ادري ما هي المكاسب التي تحققها الدعوة إلى قصيدة النثر من خلال استعمال هذه اللغة الإنشائية التي لا تكشف - للأسف - عن مضمون جدي في الدفاع عن قضية قصيدة النثر التي تبنى كاتب الموضوع الدعوة إليها والتبشير بها، والا فلما هي العلاقة بين قصيدة النثر وأحلام ملايين الكادحين من البشر؟ وهل يستطيع كاتب المقال أن يقنعنا بأن هذه القصيدة يمكن أن تكون جواراً لمروهم إلى مستقبل يزخر بالأمل والحياة؟ وكيف يكون ذلك؟ أسئلة كثيرة تتبادر إلى الذهن ونحن نقرأ هذه الكلمات من مقالة محمد خالدي الذي يبدو أنه كان متأثراً بالنبرة الحماسية عند أنسي الحاج وادونيس في تنظيراتها الأولى لقصيدة النثر ولا سيما عند الأول الذي يرى أن قصيدة النثر تمثل نوعاً من الرفض للواقع الأدبي المتحلف في العالم العربي^(٢)، وهكذا نجد خالدي يتابعه في أن هذه القصيدة "تستمد وجودها من كونها رافضة ومرفوضة في نفس الوقت (كذا)، ولعل خطرها هو هذا: فهي رافضة لأنها تتجاوز ومرفوضة لأنها أيضاً تتجاوز، وبين هذين التجاورين توجد مسافة ما، هي المسافة الفاصلة بين عالمين متناقضين ولكنهما متصلان الواحد بالآخر"^(٣) ومثلما يركز أنسي الحاج هجومه على الشعر العمودي متهماً انصاره بالرجعية والتشبث بالتراث (الرسمي)^(٤) نجد محمد خالدي يكرر الأمر نفسه فيدعي في مقالة سابقة أن ظهور قصيدة النثر في الأدب العربي كان "نتيجة لمعاناة صعبة وقف الشعر الموروث عاجزاً عن التعبير عنها"^(٥) ثم يكاد يكرر الأمر نفسه في هذه المقالة

١ (المصدر نفسه، ٣٩.

٢ (ينظره ل: ١٢-١٤.

٣ (قصيدة النثر هل هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي؟، مجلة الكلمات، ٢٠-١٠.

٤ (ينظره ل: ١٥.

٥ (حول قصيدة النثر، محمد خالدي، مجلة الكلمات، العدد الخامس، ١٩٧٢هـ، ٢٥.

عندما يقول: " في القصيدة الموزونة انسياب يهدد إسماعنا فينيمنا أويغرقنا في سهوم دائم. وفي قصيدة النثر صخب قد يعنف أحيانا فيستحيل إلى نوع من الفرقة تهزنا فتغيرنا من أماكنا ^(١)، و حتى القصيدة الحرة لم تسلم من هذا الانتقاد لأنها - بحسب كاتب المقال - ظلت رومانسية ولم تستطع أن تستوعب المضامين الجديدة التي استوعبتها قصيدة النثر ^(٢)، ولعل من الغريب - بعد كل هذا - أن يعود كاتب المقال ليناقض نفسه ويشير إلى أن القصيدة الموزونة لم تستنزف بعد كل طاقاتها، وأن شعراء القصيدة الحرة كالسياب وغيره كانت لهم إبداعاتهم وإسهاماتهم في تطوير القصيدة العربية، بل هو يؤكد أن القصيدة الموزونة (العمودية والحرة) ما زالت تلعب دورها على الوجه الأكمل وأنها تتطور باستمرار ^(٣). فكيف يتسنى لنا بعد هذا أن نوفق بين هذين الموقفين المتناقضين؟ وهل يمكن أن نجد في إشارة الكاتب المذكور إلى أن قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل إجابة شافية على التساؤلات التي تدور بأذهاننا ونحن نقف على التناقضات التي انطوى عليها المقال؟ ثم إننا نتساءل مرة أخرى : لماذا لا تكون القصيدة الموزونة (الحرة والعمودية) هي قصيدة المستقبل ما دامت هي أيضا تتطور باستمرار كما أقر كاتب المقال في موضع سابق؟ والحق يقال إن كاتب المقال حاول أن يدافع بقوة عن قصيدة النثر التي كان يمارس هو وزملاء له كتابتها، ولكن تطرفه في الدفاع، واستعاده عن الموضوعية، جعله يقع في تناقضات كثيرة حفل بها المقال

١ (قصيدة النثر هل هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي)، مجلة الكلمة، ٤٠.

٢ (المصدر نفسه، ٤٠.

٣ (ينظر، قصيدة النثر هل هي التجاوز أم الظاهرة في شعرنا العربي الحديث، مجلة الكلمة، ٤٠.

المذكور، و ربما كان موقفه هذا سببا مباشرا لأن يوجه إليه النقد على صفحات المجلة نفسها من لدن نقاد آخرين^(١).

وعلى الرغم من أن خطاب الكلمة النقدي حول قصيدة النثر انماز بمسحة التطرف والحماسة الزائدة التي جعلت المجلة "تطرح قصيدة النثر لا كلون أدبي متميز، أو كنمط من أنماط الكتابة الإبداعية، وانما تقدمها كمتجاوز للشعر ذاته وفي تعارض مباشر مع كل القيم الفنية أو التعبيرية للقصيدة الحديثة"^(٢) وعلى الرغم من التأثير الواضح بأفكار وازاء جماعة مجلة (شعر) اللبانية، فإن أعداد المحلة لم تكن تخلو في بعض الأحيان من جهود نقدية متوازنة حاولت أن تعالج مسألة قصيدة النثر التي عدتها المجلة قضيتها الأساس، بشيء من الموضوعية، ولعلنا نستطيع أن نشير في هذا السياق إلى الناقد حاتم الصكر الذي يمكن أن يعد في طليعة الأصوات التي عالجت موضوع قصيدة النثر على صفحات المجلة بخطاب متوازن. ولعل مما يحسب للمجلة وللقالمين عليها انها استطاعت أن تستوعب حتى الأصوات التي كانت تقف ضد مشروعها، والتي كانت تشكك في قدرة القائمين على المجلة في التأسيس لأنموذج قصيدة نثر عراقية، ولا عجب بعد ذلك أن نحد الشاعر والناقد الدكتور خالد علي مصطفى يصرح على صفحات المجلة: "في العراق ليس هناك شيء اسمه قصيدة النثر، والنماذج المطروحة ليست أكثر من بنور مرضية لا تدل على أي إبداع أو مقدرة أدبية"^(٣).

١ (ينظر، قصيدة النثر: نعر ولا (استفتاء)، حاتم محمد صكر، مجلة الكلمة العدد الثالث، المنة السادسة، أيار، ١٩٧٤م، ٢٩ - ٥٩.

٢ (المصدر نفسه، ٢٥.

٣ (خالد علي مصطفى، مجلة الكلمة (استفتاء)، العدد الخامس، أيلول ١٩٧٢م، ٢٠.

ولعلنا لا نجاة الحقيقة حين نقول إن مجلة (الكلمة) وإن لم تستطع أن تقدم انموذجا مميزا لقصيدة النثر في العراق مع استثناءات قليلة، قد استطاعت في الوقت نفسه أن تثير حراكا نقديا راصدا لها (أي قصيدة النثر)، وقد سعت المجلة إلى تحقيق هذه الغاية من خلال خطوات محددة يمكن أن نذكر منها:

١- نشر عدد من المقالات والأبحاث التي تتناول قصيدة النثر وشعراءها، أو التي تبشر بها بوصفها حلا للآزمة التي يمر بها الشعر العربي الحديث. ويمكن أن نذكر في هذا السياق المقالات التي كان يكتبها حميد المطبي، فضلا عن مقالة محمد خالدي المذكورة آنفا، ويمكن أن نضيف إلى هذا النوع - أيضا - ما كانت تنشره المجلة بعنوان (خطوط وملامح) وفيه فسحت المجال لعدد من شعراء قصيدة النثر كي يبينوا موقفهم أو تصورهم حول قصيدة النثر، وقد كانت مواقف هؤلاء قريبة من موقف المطبي وخالدي التي أوضحناها، كما هو الحال عند حسن عبد الكريم الذي يرى أن قصيدة النثر " أكثر براءة واشد التصاقا بالكنه الأساسي للعملية الشعرية من الوسائل الأخرى للشعر المعتادة ذلك لأن الطاقة المهدورة جزافا لمجاراة القيد الخارجي تتحرر الآن لتعميق وتعزيز الأفاق الداخلية للقصيدة"^١ ومن المقالات التي تناولت نتاج شعراء قصيدة النثر المقالة التي كتبها حاتم محمد الصكري في شعر محمد الماغوط التي عرض فيها بعدد من كتاب قصيدة النثر الذين كان كل همهم " الارتواء في أحضان

١ (ملامح و خطوط، حسن عبد الكريم، مجلّة الكلمة، العدد الخامس، السنة السادسة، أيلول ١٩٧٤هـ،

الأشكال الجاهزة تحت مبرر الرفض والتخطي دون معاناة ذاتية " ^(١) مشيراً إلى أن هذا الشاعر السوري إنما نجح في قصيدة النثر واستطاع أن ينال الإعجاب حتى من أعداء هذا الشكل الجديد بسبب بساطة اللغة التي كان يكتب بها وبسبب حرمانه واندفاعه الفطري في مفامرة الشعر لا بسبب القالب الذي كان يكتب فيه ^(٢).

٢- استكتاب عدد من الأدباء والنقاد المعروفين للتعليق على قصائد النثر التي حرصت المجلة على نشر نماذج منها منذ صدور حلقتها الأولى. وقد كان أول المشاركين في هذا الباب الناقد عبد الرحمن طهmazي الذي علق على القصائد المنشورة في الحلقة الأولى من المجلة، ومن الجدير بالذكر أنه تحاشى تسمية (قصيدة نثر) عند تناوله قصيدة المطيعي، ومثله فعل خالد علي مصطفى عند تعليقه على قصائد الحلقة الثانية من (الكلمة) ولكنه أشار بنبرة ساخرة عند تناوله قصيدة المطيعي إلى أنها لم تكن مقيدة " بوزن معين أوقافية قدرة " ^(٣)، فضلاً عن وصفه قصيدة أخرى بأنها " قطعة نثرية صرف حسبت على الشعر ظلماً " ^(٤). ويبدو أن شعراء قصيدة النثر الذين ينشرون قصائدهم على صفحات (الكلمة) لم يحصلوا على تعاطف أو اعتراف صريح بنتائجهم إلا في الحلقة الرابعة من المجلة، وفيها نجد محمد أمين الحلفي يصف قصيدة جان دمو بأنها من قصائد النثر، مضيفاً أن قصيدة النثر التي

(١) محمد الماغوط، دراما العلم والعري، حاتم محمد الصكر، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة السادسة، تموز ١٩٧٤هـ.

(٢) ينظر: محمد الماغوط، دراما العلم والعري، مجلة الكلمة، ص ٩٥.

(٣) نقد قصائد الحلقة السابقة، خالد علي مصطفى، مجلة الكلمة، الحلقة الثالثة، السنة الأولى، مارس ١٩٦٧هـ، ص ٧٨.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٠.

يصفها - نقلاً عن المطبعي - بأنها " ذروة العمل الشعري الحديث تحتاج إلى ثقافة عميقة الفور، تستكنه الجنور الأصلية للإيماء الشعرية الموجودة في جوهر الأشياء..."^١، ولعل من الواضح مدى تأثير الحلفي بالنبرة الحماسية لدعاة قصيدة النثر على صفحات مجلة الكلمة، وليس أدل على ذلك من استشهاده بعبارة المطبعي المذكورة.

٣- إجراء حوارات مع أدباء و نقاد معروفين ومحاولة استطلاع رأيهم فيما يتعلق بقصيدة النثر. من هذه الحوارات الحوار الذي أجرته المجلة مع الدكتور علي عباس علوان حول الشعر المستيتي في العراق التي استبعد فيها أن تشكل قصيدة النثر ظاهرة أدبية ذات مستقبل مرموق على الساحة الأدبية العراقية^٢.

٤- إجراء استفتاءات حول قصيدة النثر لبيان موقف عدد من الأدباء والنقاد منها ومن شعرائها. وقد شارك في هذه الاستفتاءات عدد من النقاد، منهم: خالد علي مصطفى، وفاضل ثامر، وحاتم الصكر، وطراد الكبيسي وغيرهم.

٥- محاولتها نشر مجموعات شعرية لعدد من شعراء قصيدة النثر أوالمساعدة على نشرها، وقد استعان المطبعي في هذا الشأن بمطبعة كان يملكها أخ له في مدينة النجف.

وبعد توقف (الكلمة) في العام ١٩٧٤م، لم تجد الدعوة إلى قصيدة النثر في الدوريات والدراسات العراقية العناية التي كانت تلقاها من لدن القائمين على المجلة المذكورة، وظلت تواجه بشيء من التجاهل في

١ (لقد قصائد الحلقة السابقة، سعيد أمين الحلفي، مجلة الكلمة، الحلقة الرابعة، العدد الأول - تموز ١٩٩٧، ص ٩٠.

٢ (ينظر، حوار مع علي عباس علوان، مجلة الكلمة، العدد الرابع، العدد الثاني، مآز ١٩٧٠، ص ٧٧.

الدراسات التي كانت تصدر آنذاك مع استثناءات قليلة، وقد يدخل ضمن هذه الاستثناءات كتاب الناقد محمد الجزائري (ويكون التجاوز) الذي صدر في السنة نفسها التي توقفت فيها الكلمة. وقد حاول الكاتب أن يدرس أنسودجات من قصائد النثر لعدد من شعرائها في العراق، وكان منهم مالح المطليبي، و حميد المطبيعي، وعبد الأمير معلية، وأنور الفسائي، وقحطان المظفي، فصلا عن فاضل العزاوي الذي وصفه مع مؤيد الراوي بأنهما من أبرز ناقلي هذه القصيدة إلى العراق^{١٠}.

وعلى الرغم من الشعور بالرضا الذي أبداه الناقد المذكور إزاء قصائد النثر التي كان يكتبها فاضل العزاوي، فإننا نجد من جهة ثانية يعيب على تجارب شعراء آخرين أنها لم تكن تعبر عن قضية رغم إيمانه بأن قسما من هؤلاء الشعراء يمتلكون التزامهم السياسي في هذا الصنف أو ذاك ولكنه أشار من جهة ثانية إلى أن القصائد التي يكتبونها لا تعبر عن حد أدنى الالتزام^{١١}. وموقف الجزائري هذا ينطلق من إيمانه بما سماه الالتزام في الأدب، ورفضه لمبدأ (الفن للفن) ومقولة (الشعر ضد الشعر)^{١٢} التي دعا إليها فاضل العزاوي في البيان الشعري، ولعل من الواضح أن هذا الموقف لا يحلومن تأثر بالدعوة إلى ما يسمى (الأدب الملتزم) التي

١٠) ينظر، ويكون التجاوز، ١٥، ١٩.

١١) ينظر: المصدر نفسه، ١٧.

١٢) الشعر ضد الشعر أو القصيدة اللاقصيدة صارت كان يطلقها فاضل العزاوي للتعبير عن دعوته إلى تجاوز ما أسماه المفهوم التقابلي للقصيدة وقد تضمن البيان الشعري ٦٩ إشارات متعددة إلى مثل هذه الأفكار إذ جاء فيه: القصيدة الجيدة هي القصيدة التي تكشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الحكون... الشاعر الذي يطرق هواله غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء، حتى من الفن لتصبح القصيدة لوحة أو صورة فوتوغرافية أو مجرد رموز ومعادلات نواي شيء آخر... والمزيد ينظر البيان كاملا في كتابه الروح الحية، جيل الستينات في العراق، فاضل العزاوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٣م/٢٠٠٤.

أطلقها سارتر في منتصف القرن العشرين من جهة، وبدعاة الواقعية الاشتراكية في الأدب من جهة ثانية، ولا سيما أن صاحبه كثيرا ما كان يستشهد بأقوال وراء لمفكرين وأدباء ماركسيين كماركس، وعكسيم هورسكي، ولينين، وقد بلغ الناقد المذكور في تبنيه لهذه الأفكار حدا جعله يؤسس لموقفه من قصيدة النثر والشعر الحديث عموما استنادا إلى ما كان ينقله من أقوال للمفكرين المار ذكرهم، وفي هذا السياق نجده ينقل عن لينين قوله: "إن النظرية الماركسية في المعرفة تنطلق من أن الحواس تعطينا صورة صحيحة للأشياء وأنا نعرف هذه الأشياء ذاتها (هكذا) وأن العالم الخارجي يؤثر في حواسنا ولكن التصور الحسي ليس واقعا موجودا خارجا عنا، بل هو صورة هذا الواقع فقط، لذا فالشاعر لا يمكن أن يكون (محض) ذاتي، لأن الحس ليس (محضا) بالأساس..."^(١). ومن هذا المنطلق كان إيمان الناقد المذكور بأن الشاعر الحديث قد يسقط في العزلة التامة إذا ما ابتعد أو تخلى عما سماه قيم العصر الراهن والتحوليات الكبرى وقضايا الإنسان والثورة عموما، ومن ثم نجده يتوقع أن تؤدي هذه العزلة بالشاعر إلى العقم^(٢).

وجدير بالذكر أن موقف الجزائري هذا لم يكن مقصورا على قصيدة النثر بل كان موقفنا عاما من الشعر الحديث أو ما سماه (الشعر المحض)، فهو من جهة يؤكد أن الشاعر الحقيقي هو من يتجاوز الأنماط السهلة في الطرح شرط أن لا يتخلى عن قضيته وارضيته الإلتزامية، ومن ثم نجده يفرق بين موقفين للشاعر: موقف يتسم بالعقوق، والتخلي عن القيم

(١) ويكفون المجاور، ٢٢.

(٢) ينظر المصدر نفسه، ٢٢.

الثورية السابقة، و هو ما يرفضه الجزائري بشدة، وموقف يرتفع فيه الشاعر إلى مصاف التخيل والحلم الثوري، أي أنه - يستعير الناقد تعبير غوركسي - (يرتفع بالواقع إلى المثال)، وهذا الشاعر هو من يصفه الجزائري بالثوري الذي يستشرف المستقبل بوعي من خلال فهمه لمرحلته واستلزامه لأحداثها^(١).

و واضح أن موقف الجزائري هذا كان ردة فعل على الدعوات التي أطلقها عدد من النقاد والشعراء الستينيين في العراق، لتجاوز ما سمّوه بالأزمة التي وصل إليها شعر الرواد الذين اتهموا بأن ثورتهم لم تتجاوز الشعر العمودي الموروث سوى بالشكل، وانهم " ظلوا على نحو ما، يجتروا مضامين أسلافهم، ولم يقدموا إلا التلمحات هنا وهناك "^(٢). فقد كان واضحا بشكل لا جدال فيه أن حركة الشعر الستيني في العراق كانت ردة فعل جمالية وفكرية على ما سبقها من أجيال ولا سيما جيل الرواد الذي اتهم بأنه كان يُرجح العناية بمضامين القصيدة و دلالاتها الاجتماعية على العناية بثرأ الشكل الشعري"^(٣). وفي هذا السياق جاءت محاولات كتابة ما أطلق عليه فاضل العزاوي أنموذج (القصيدة الأخرى) لمواجهة ما وصفه بطوفان القصائد الخطابية والغنائية والصوفية، و (القصيدة الأخرى) هذه لا يمكن إن تكون - بحسب العزاوي- وسيلة لإثارة العواطف التي سرعان ما تنطفئ، ولكنها تكون طريقا يؤدي بنا إلى لا نهائية المعنى التي تعصى على التعبير العادي عنها^(٤). ومن الجلي أن شعراء

(١) ينظر، المصدر نفسه، ١٢.

(٢) الموجبة الصاخبة، ٢١٢. وينظر، الروح الحية، ١٢١.

(٣) ينظر، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، د. هلي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ٢٨٥.

(٤) ينظر، الروح الحية، ٢٢٦-٢٢٧.

قصيدة النثر كانوا اكثر من غيرهم إيماناً بهذه الأفكار، واكثرهم استعداداً لتجسيدها في النصوص التي يكتبونها، وهذا ما أثار حفيظة المعترضين ومنهم الجزائري الذي طغى الحانب الإيديولوجي على خطابه حول قصيدة النثر ما قد يُفسرُ عدم إيلائه قصية تخلي شعراء قصيدة النثر عن الوزن أو القافية عناية في كتابه المذكور، واكتفائه بالإشارة إلى أن (الشعر المموسق) يبقى هو الشعر الكامل بنظر القارئ العربي، والأكثر تأثيراً فيه، لأنه - بحسب رأيه - مكتمل الأدوات من خلال استعانتة بالموسيقى التي تلعب دوراً حاسماً في تحقيق الإيحاء الشعري^(١).

وبالعودة إلى البيان الشعري ٦٩، لا بد من التذكير أن هذا البيان أعطى دفعا معنوياً كبيراً لدعاة قصيدة النثر في العراق، لأن موقعه لم يكتفوا بالدفاع عن الإشكال الشعرية الجديدة ومنها قصيدة النثر، بل هم انتقدوا من يدافع عن أشكال معينة من الشعر، ويرفض أشكالاً أخرى بحجة العودة إلى الماضي، وقد أشاروا إلى أن هؤلاء المدافعين يتجاهلون حقيقة عدم وجود أشكال موحدة للقصيدة في أي زمن، ولتعزيز هذا التوجه يصرب الموقعون على البيان مثلاً مثيراً للجدل من خلال إشارتهم إلى لغة القرآن الكريم التي يرونها لغة ذات صوت شعري متفرد أقرب ما يكون إلى شكل قصيدة النثر الحديثة فالقران الكريم برايمهم لا يستعمل الوزن إلا في أحيان قليلة، وحتى المقاطع المقفاة^(٢) لا تصبح قاعدة فيه إذ كثيراً ما يتم التخلي عنها لتكون اللغة حرة و غير مسجوعة^(٣). وإذا ما تجاوزنا - الآن

(١) ينظر، ويكُون التجاؤف ١٥.

(٢) لا أجد مبرراً لاستعمالهم تعبير (مقاطع مقفاة) بدلا من (مقاطع مسجوعة) في هذا السياق، لأنهم أشاروا قبيل ذلك إلى أن السجع يتضمن هو الآخر قدراً معيناً من الشعر.

(٣) ينظر، البيان الشعري ٦٩، في كتاب الروح الحية، ٣٣٢. قد ذكر فاضل المرزوقي في الصفحة (٢٥٨) من الكتاب المذكور أنه سبق الاطولوجيات الأوروبية التي لم تقبل فكرة أن القرآن الكريم يتضمن

- ما يتضمنه الرأي المذكور من تلميح اشارة إلى أن ثمة مرجعية قرآنية لقصيدة النثر العربية على الأقل - و هو امر سنتوقف عنده في فصل لاحق من الدراسة - فإننا نستطيع أن نتبين مدى حماسة دعاة قصيدة النثر في العراق، ومنهم العزاوي، في محاولاتهم التأسيس لها ومنحها الشرعية في مواجهة اعدائها الكثيرين، ولا بد أن تكون هذه الحماسة هي التي قادتهم إلى محاولة البحث عن مرجعيات تراثية لمشروعهم، ولعل من اسباب ذلك الرغبة في تخفيف حدة الاتهام الموجه إليهم بأنهم لا يلتفتون إلى تراثهم بقدر ما يلتفتون إلى الغرب، ويبدون محاولات تلمس مرجعيات للأشكال الشعرية الحديثة في النص الديني لم تكن مقصورة على العزاوي في بيانه المذكور، فقد سبقه إلى ذلك أدونيس الذي أشار في مقالته الرائدة (في قصيدة النثر) إلى أن هناك عناصر مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الأدب العربي، وقد ذكر من هذه العناصر التوراة والتراث الأدبي القديم^(١)، بل إننا نستطيع أن نجد مثل هذا التوجه حتى عند دعاة الشعر المنثور في وقت مبكر من القرن العشرين إذ نجد أديباً عراقياً هو رشيد الشعرياف يذكر أن الشعر المنثور كان منتشراً عند العبرانيين، ويشير هذا الباحث بالتحديد إلى الأسفار التوراتية، ولا

----- قصائد نثر الا في ثمانينيات القرن العشرين. غير أن الدكتور عبد الستار جواد يذكر أن شاعراً وباحثاً أمريكياً نشر في العام ١٩٥٢م مقالات من قصائد النثر العالمية، وضم إلى هذه المقالات عدداً من السور المكية، وعلى هذا الأساس يكون هو الأسبق في هذا التوجه. ينظر، قصيدة النثر في الأدب الاسكتلندي (مجلة الآداب المعاصر)، ٥٢

(١) ينظر، في قصيدة النثر (مجلة شعر)، ٧٧. وقد عكس أدونيس من التراث القديم النثر الصوفي، وبغلاً عن ذلك نجد بوكس في محاضرة القاها في فرنسا عام ١٩٨١م أن جذور العداثة الشعرية العربية تكمن في النص القرآني. ينظر، الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م، ٥٠ هـ. و سياتي الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ٧٦.

سيما نشيد الأنشاد الذي ذكر أنه منقَّم بتوقيع موسيقي جميل^(١). ولعل من المثير أن يجد حسين مردان في نشيد الإنشاد انموذجا لقصائد الحب الرائعة في العصور القديمة، فما كان منه إلا أن يصدر في العام ١٩٥٥م ديوانا من النثر المركز أطلق عليه تسمية نشيد الأنشاد^(٢).

إن هذه الحماسة الشديدة والتأثر الواضح بأفكار تجمع شعر، كانتا صفتين ملازمتين للكتابات النقدية المؤسسة لقصيدة النثر في العراق، وربما قاد هذا الأمر إلى عدم استثمار جهود عراقية رائدة قد كان يمكن لو تم الرجوع إليها أن يُنتج خطاباً نقدياً مختلف إلى حد ما عن خطاب أدونيس ورفاقه، ومن ثم ضاعت "فرصة بناء قصيدة نثر عراقية مستلهمة من محاولات مردان ويطي رجوما... لأنّ الانتقطاع بين الأجيال كان واضحا بشكل محزن"^(٣). ويبدو أن هذه الحال التي كانت تنطبق على معظم الجهد النقدي العراقي في ستينيات و سبعينيات القرن العشرين بقيت مستمرة حتى وقت متأخر، ولعل من العريب أن يتمسك قسم من النقاد والدارسين العراقيين بأراء وأفكار أولية تعود إلى الجيل المؤسس من النقاد والشعراء المنضوين تحت لواء مجلة (شعر)، علما أن هذه الأفكار والأراء لم تعد ذات قيمة اليوم بعد أن تخطى عنها هؤلاء المؤسسون أنفسهم الذين أقروا - كما ذكرنا في المبحث الأول - بخصوصية التجربة العربية في كتابة قصيدة النثر، ومن ثم كانت محاولاتهم للتخفيف من حدة

(١) ينظر، التجديد في الشعر الحديث: ١١٨-١٢٠.

(٢) ينظر، من يفرسك الصدا، ٢٢٧-٢٢٩. وقد نشر مردان النص الكامل لنشيد الأنشاد كما جاء في العهد القديم من الكتاب المقدس في نهاية الديوان. ينظر، الأصمال الكاملة، حسين مردان، تقديم الدكتور عادل كساب تصيف العزائي، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ٣٦٥-٢٠٢.

(٣) قصيدة النثر والاحتمالات المجلد، حاتم الصكر، مجلة الأديب المعاصر، العدد (٤١)، كانون الثاني، ١٩٩٠، ص ١١٧.

الشروط التي استعاروها من سوزان برنار للحكم بانتماء الكتابة الشعرية إلى نموذج قصيدة النثر. وقد اطلعنا على نموذج لهذه الظاهرة عند إشارتنا إلى موقف الباحث سرور عبد الرحمن من شعر الماغوط و جبرا إبراهيم جبرا و توفيق صايغ فضلا عن نثر حسين مردان المركز، حيث أصر الباحث المذكور على استبعاد هذه النماذج من دراسته لأنها لا تخضع للمعايير^{١٥} المتشددة التي اعتمدها للحكم بانتماء النص الشعري إلى قصيدة النثر، ومثل هذا الأمر نجده عند باحث آخر هو الدكتور عباس اليوسفي الذي درس شعر توفيق صايغ بوصفه انموذجا للشعر الحر (free verse) متجنباً استعمال مصطلح (قصيدة نثر) وقد فاته أن تسمية (الشعر الحر) التي أشرنا إلى تبنيها من لدن عدد من الشعراء الذين كانوا ينشرون في مجلة (شعر)، ومنهم جبرا إبراهيم جبرا و توفيق صايغ، انحصرت بشكل كبير اليوم بعد أن تخلّى عنها نقاد وادباء مجلة شعر أنفسهم^(١٦).

١٥ (أشار نقاد شعر) في المرحلة الأولى من تطويرهم لقصيدة النثر إلى أن لهم هذه المعايير هو القصيدة أو ما تسميه برنار (الابداع الإبداعي) وعلى هذا الأساس استبعدوا التجارب السابقة للقوانين التي اقترحوها لقصيدة النثر، معتمدين بأن مبدعي تلك التجارب لم يقصدوا إلى جعلها قصائد نثر، و لكنهم عادوا فيما بعد و تخلوا من هذا الشرط لادهم رآوا أن قسماً من هذه التجارب لم تكن تختلف في بنيتها و معبراتها عن التجارب اللاحقة لظهور المصطلح. ينظر، قضايا النقد والحدائق ١٦٥.

١٦ (ينظر، شعر توفيق صايغ دراسة فنية، د. عباس اليوسفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص ٨. و قد يمكننا توقع أن يناقش الباحث المذكور مسائل مهمة تتعلق بالمصطلح الذي تبناه، لعل من أهمها طبيعة علاقته بمصطلح (قصيدة النثر) ، أو التباسه مع مصطلح (الشعر الحر) الذي تبنته نازك الملائكة لانموذجها، و لكنه - للأسف - لم يفعل.

١٧ (ذكرنا في المبحث الأول أن هؤلاء الذين عابوا على نازك الملائكة في ستينيات القرن العشرين وضعها لتعوض الماغوط بأنها قصائد نثر، مشيرين إلى أنها تنتمي إلى ما كان يطلقون عليه تسمية الشعر الحر، عادوا في السنوات الأخيرة، فوصفوا هم أنفسهم تلك النصوص بأنه قصائد نثر، بل هم زادوا على ذلك أن هذا الماغوط رائداً مهماً من رؤدها.

ومثلما نجد في النقاد العراقيين من يتابع أدونيس ورفاقه ويتأثر بهم بشكل واضح، فإننا نجد بالمقابل من ذلك نقادا آخرين يحاولون تبني قصيدة النثر من وجهة نظر مغايرة لتلك التي وجدناها عند نقاد تجمع (شعر) ولا سيما أدونيس الذي يتهمة الشاعر والناقد العراقي عبد القادر الجنابي بإساءة فهم قصيدة النثر الفرنسية ومن ثم التأسيس لقصيدة نثر عربية على نحو مغلوط، ويشير الجنابي بالتحديد إلى رأي أدونيس في أن كتابات المتصوفة العرب كالنفري وأشعار أبي نواس يمكن أن تكون أساسا تبنى عليه قصيدة النثر العربية من دون الحاجة إلى قراءة قصيدة النثر الفرنسية. ومن هذا المنطلق يسخر من إطلاق أدونيس تسمية بودلير العرب على أبي نواس، وتسمية مالارمييه العرب على أبي تمام، ثم هو يتساءل عن مدى الحاجة إلى شاعر مثل أدونيس إذا كنا نزعم أن ثقافة قدماء العرب قد احتوت سلفا على كل معالم الحداثة^١. و نستطيع القول إن اطلاع الجنابي الواسع على قصيدة النثر الفرنسية وعلى عوامل نشأتها ومظاهر تطورها واتجاهاتها المتعددة في موطنها بحكم إقامته الطويلة هناك كان من العوامل الحاسمة في وقوفه على اختلاف التجربة العربية في كتابتها. و هو من ثم يعيب على أدونيس محاولته التنظير للمحاولات الأولى لقصيدة النثر العربية مستعينا بأراء سوزان برنار ومتجاهلا في الوقت نفسه الاختلافات المذكورة بين الأنموذجين الفرنسي والعربي، والأمر المهم الذي يؤكد الجنابي - هنا - هو أن أدونيس لم يكن له الإلمام الكافي بقصيدة النثر الفرنسية وبتاريخها الطويل، ويستدل الجنابي على هذا الرأي بالإشارة إلى " أن أدونيس انتظر ظهور أطروحة دكتوراه لطالبة اسمها سوزان برنار، حتى يدرك أن هناك شعرا اسمه قصيدة نثر، جاهلا أن

(١) ينظر، رسالة إلى أدونيس، عبد القادر الجنابي، مجلة فرانكس، العدد (٤)، ١٩٩٢م، ٢١٢.

ثمة قرنا من النتاج الفزير والتطورات حد أن قصيدة النثر نفسها لم تعد تسمى قصيدة نثر بل قصيدة فحسب^{١١}، وحتى سوزان برنار التي اعتمدت أطروحتها كمصدر أساس للأفكار التنظيرية الأولى عند أدونيس وانسي الحاج، لم تكن تمثل برأي الجنابي أهمية تذكر في تاريخ قصيدة النثر الفرنسية سوى أنها دكرت الجامعة بأن قصيدة النثر جنس أدبي يجب أن يدرس بعد أن كان ثمة تجاهل أكاديمي له^{١٢}.

ولعل من المأخذ المهمة التي يسجلها الجنابي على دعاة قصيدة النثر في مجلة (شعر) أنهم لم يخصصوا أي ملف او عدد من أعداد مجلتهم للتعريف بقصيدة النثر الفرنسية، واكتفوا بما قدم من إيجاز للأفكار الأساسية في أطروحة برنار المذكورة كما هو الحال في مقالة أدونيس (في قصيدة النثر) ومقدمة انسي الحاج لديوانه (لن)^{١٣}، ولعله بذلك يريد أن يشير - ربما من طرف خفي - إلى أن ثمة تضليل مقصود قد مورس للإيهام بأن القصيدة التي شرع عند من المنضوين تحت لواء مجلة (شعر) لكتابتها مستمدة من ذلك الأصل الفرنسي وإن كانت مكتوبة بلغة عربية، وهو الأمر الذي يرفضه الجنابي بشدة.

إن الجهد الأكبر الذي قام به الجنابي من خلال مناقشته أفكار الجيل المؤسس من دعاة قصيدة النثر العربية، والمأخذ والملاحظات التي

١ (رسائل مفتوحة إلى أدونيس، عبد القادر الجنابي، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٥٢).

٢ (ينظر: الألفي بلا رأس ولا ذيل، لطلوحتها قصيدة النثر الفرنسية، عبد القادر الجنابي، دار النهار، بيروت، ٢٠٠١م، ص ١٣٢).

٣ (ينظر: الجنابي يرده على بنيس، مقال منشور في موقع إيلاف الإلكتروني، www.elaph.com/elaphweb/culture/٢٠٠٨/١٢/٢٨٨.htm

وينظر: أدونيس متحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالها الترجمة، سبقها، ما هو للناس، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ١٩٩٢م، ص ١٠٧-١٠٨).

سجلها عليهم وعلى القصيدة التي كتبوها أو دعوا الى كتابتها، يكاد ينصب كله في التأكيد أن القسم الأعظم مما يكتب عربيا ويوصف بأنه قصيدة نثر، لا يستحق هذه التسمية، مع استثناءات قليلة يذكر منها أنسي الحاج، وعباس بيضون، وغيرهما. أما العامل الحاسم الذي يعتمد الجنابي للحكم بانتماء الكتابة الشعرية الى قصيدة النثر، فهو - فضلا عن شروط برزخ الثلاثة - يتمثل في اعتماد النظام المقري، أي أن تكون القصيدة كتلة واحدة لا عدداً من الأسطر كالذي نجده في الشعر الحر الملائكي، ويبدوان توفر هذا الشرط في مجموعة (لن) لأنسي الحاج الذي وصف بأنه "أول من كتب قصيدة النثر العربية، وفقا لمقاييسها الفرنسية" (١) كان له دور حاسم في موقف الجنابي منه إذ هويصر أن البداية الحقيقية لكتابة قصيدة نثر عربية تحققت مع صدور هذا الديوان، ولكننا نجد في الوقت نفسه أن الحاج لم يلتزم بهذا النظام في عدد من قصائد النثر التي كتبها في مرحلة لاحقة، ولعل خير شاهد على ذلك هو مجاميعه التالية لـ (لن) ومنها (الراس المقطوع) و (ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة) و (الرسولة بشعرها الطويل) (٢) التي جاء قسم من قصائدها بنظام سطري، فهل يبخل الجنابي على مثل هذه المصائد بتسمية قصيدة نثر؟ أرى أننا لا نحيد عن الصواب إذا أجبنا على هذا التساؤل بـ (نعم)، ولا سيما إذا ما قرأنا حديثه عن تلك المحاولة التي قام بها في عدد من أعداد مجلته (فراديس) لإعادة كتابة إحدى قصائد النثر المركز لحسين مردان بالنظام المقري بدلا من النظام السطري الذي

(١) قصيدة النثر والتأنيذ اللاتني، أنسي الحاج نموذجاً، د. عبد الكريم حسن، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، ص ١٢٨.

(٢) صدرت ببيروت في الأعوام، ١٩٦٢هـ، ١٩٦٣هـ، ١٩٦٥هـ، هي التوالت.

كتبت به أصلاً ، لا لشيء إلا لتكتمل شروط الاعتراف بها كقصيدة نثر متكاملة^١، ومثل هذا الأمر يصدق على قرامته للنص الاتي من كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، إذ يرى فيه نموذجاً لقصيدة نثر متكاملة يندر الحصول عليها عند كثير ممن يكتب هذه القصيدة من الشعراء العرب: " و كنت بين يدي أبي المتح والدي رحمه الله، وقد امرني بكتاب أكتبه، إذ لمحت عيني جارية كنت أكلف بها، فلم أملك نفسي، و رميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها وبهت أبي و ظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي فمسحت وجهي ثم عدت واعتذرت بأنه قد غلبني رعاف^٢ .

ومما لا شك فيه أن إصرار الجنابي ومن قبله جبرا ابراهيم جبرا وعبد الواحد لؤلؤة على اعتماد الوجود الفيزياوي للنص وشكله المتحقق على الورق للتمييز بين شكلين من أشكال التعبير الشعري لا يخلو من مبالغة و تسطيح تنبّه له عدد من النقاد الذين وجدوا أن هذا المقياس " خارجي ومؤقت و نسبي، وليس داخلياً أصيلاً متجذراً في النص الشعري. إن ترتيب الأسطر أو توزيعها على الصفحة قضية بالغة المرونة. وقد تختلف من شاعر إلى آخر اختلافاً بيناً، لأسباب شكلية، أو طباعية، أو جمالية لا صلة لها بجوهر النص أو طبيعته الشعرية"^٣

١ (الجنابي يرد على بنيس، موقع إيلاد و قد جاء نشر هذه المعاولت في العدد المزدوج (السابع والثامن) ١٩٩٢م من المجلد المذكور.

٢ (ينظر، هذه هي قصيدة النثر العربية المطلوبة، اختيار و تقديم، هيد القادر الجنابي، موقع الكلاب والأكاديمي أحمد أبو مطر، www.dr.abumatar.net/makalat-my/24.htm.

وينظر، رسالة منشورة إلى أدونيس، ٥١-٥٢.

٣ (في حديث النص الشعري، د. هلي جعفر الطلاق، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ١٢٦-١٢٧.

أن إصرار الجنابي على اعتماد معايير قصيدة النثر الفرنسية، ومحاولة إخضاع الأنموذج العربي لها بصورة صارمة لا يخلو من مغالاة واجحاف بحق خصوصية التجربة العربية التي لا يمكن لها بأي حال من الأحوال أن تتطابق مع التجربة الفرنسية على الرغم من أنها قامت بتأثير مباشر منها كما أقر بذلك مؤسسوها ورؤاؤها، فـ "قصيدة النثر... هي اليوم قصيدة عربية، بكامل الدلالة، بنية و طريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي"^١، ويتبغى لنا بعد هذا أن نتعامل مع الأنموذج العربي بما هو عليه، لأنه، كما يؤكد أحد الباحثين: "تخطى أصله الغربي بتعريبه، ليس اسماً وحسب، ولكن كبنية اكتسبت معالم البنية العربية في النشأة والحياة معاً"^٢، والشيء الذي نلمسه بوضوح -- اليوم -- أن القسم الأعظم من قصائد النثر العربية مكتوب وفق النظام السطري، أما النظامين الآخرين: الفكري، والمركب (الذي يجمع بين النظامين)^٣، فيبدوان حضورهما أقل بكثير من حضور الأول.

إن اعتراضات الجنابي هذه يمكن أن تعود بنا إلى المربع الأول، ولا سيما أنها تذكرنا بأراء وافكار تم تبنيها في المرحلة الأولى من لدن نقاد (شعر) انفسهم قبل أن يتم التخلي عنها لاحقاً، ولعل من أنصع الشواهد على هذه الظاهرة حديث الجنابي عن الفرق بين قصيدة النثر والشعر الحر (free verse)، ثم إشارته إلى أن هذا اللون من الشعر أي الشعر الحر يُعد تطويراً لشعر التفعيلة الذي ابتدعته نارك الملائكة وزملاؤها،

١ (سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ص ٣١.

٢ (إشكالية قصيدة النثر بين المفهومين الغربي والعربي، د. هادي الرحاوي، مجلة الموقف الأدبي، تصدر

عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، العدد ٤٥٧، السنة الثامنة والثلاثون، أيار، ٢٠٠٩م.

٣ (تحدث عن هذه الأنظمة الكتابية، ومثل لكل منها الباحث سرور عبد الرحمن في أطروحته المأذنة ذكرها. ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٥٥-٥١.

حيث يرى أن ثمة تدرجا شهده الشعر العربي للتحرر من القافية والقيود العروضية^(١)، متجاهلا أن ظهور الحركات الشعرية التي تعكس ميلا الى تحرير الشعر من الوزن والقافية بشكل تام قد ظهرت في الشعر العربي الحديث قبل محاولات نازك والسياب وغيرهما من الرواد بأكثر من خمسين سنة، ولعل من أشهر هذه الأشكال (الشعر المنثور) الذي تحدثنا عنه في المبحث الأول.

بعد هذا كله نستطيع أن نؤكد: إن النقاد والدارسين العراقيين كانوا على تماس مباشر مع قصيدة النثر منذ جذورها وارهاساتها الأولى مطلع القرن العشرين، ثم مرحلة التأسيس الجاد لها في ستينيات القرن نفسه، وقد كان التعامل مع هذا الشكل الكتابي الجديد موضع جدل كبير انطلق فيه النقاد والدارسون من مواقف و رؤى متعددة، وبيدوان^١ اختلاف هذه المواقف والرؤى كان نفسه سببا لتباين المواقف منها بين التطرف بالرفض والتطرف بالقبول أو التبني، فضلا عن الموقف المعتدل، و هذه المسألة بالتحديد ستكون موضع عنايتنا في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

(١) ينظر، هذا هو الشعر الحر و ليس، هيد القادر الجنابي. مقال منشور في موقع إيلاف الإلكتروني و قصيدة النثر، صوت الشاعر ام صوت اللفظ، عبد الستار جبر الأسدي، مجلة الطليعة الأدبية، السنة الرابعة، العدد الرابع، ٢٠٠٢م، ٦٦ ٦٧. و جدير بالذكر أن دهاة هذا الشعر الحر انفسهم، و منهم جبرا إبراهيم جبرا و توفيق صايغ و غيرهما، لم يسيروا الى أنهم طوروا النموذج الملائكة بل اشاروا صراحة الى انموذج (free verse) الانكليزي حصرا، كما اوضحنا في التمهيد.

الفصل الثاني

إشكاليات قصيدة النثر

المبحث الأول

المصطلح واشكالية التجنيس

أثار ظهور قصيدة النثر العربية مطلع ستينيات القرن المنصرم عندنا من الإشكاليات التي شعلت النقد العربي الحديث، وأخذت حيزاً مهماً من الجهد النقدي الذي دار حول هذه القصيدة، ولعل في مقدمة هذه الإشكاليات ما كان مرتبطاً بالمصطلح الذي اقترح لها، وما كان مرتبطاً بمسألة التجنيس. وربما يمكن القول إن هاتين الإشكاليتين مرتبطتان بعضهما ببعض، فإذا كان مصطلح (قصيدة النثر)،

كما يظهر من لفظه، استغزانيا لأنه - برأي بعض الدارسين - جمع بين نقيضين أو فئتين مختلفتين (الشعر والنثر)، فإنه، للسبب نفسه، فتح الباب على مصراعيه للقول بأن ثمرة انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها قد تجسدت في هذه القصيدة التي أفادت من خصائص كل من النثر والشعر حتى وصفها أحد الدارسين العراقيين بأنها "نتاج إلغاء الحدود والمواصل الموروثة بين الأشكال التقليدية، وهي بقدر كونها تمرداً فإنها كتابة جديدة أكثر حرية"^(١).

إن هاتين القصيتين (المصطلح، واشكالية التجنيس) ما زالتا إلى اليوم موضع نقاش وجدال كبيرين بين نقاد هذه القصيدة في العراق سواء أكانوا مناصرين لها أم معارضين، وربما يكشف هذا الخلاف عن طبيعة الصراع الخفي بين الاتجاهات المتعددة لنقد الشعر في العراق. هذا الصراع الذي

١ (قصيدة النثر، صوت الشاعر أم صوت النثر (مجلة الطليعة الأدبية)، ٦٢.

أسهمت قصيدة النثر في تأجيحه بشكل لا سبيل إلى إنكاره، ونظرا لأهمية الجدل الذي دار حول الإشكاليتين المذكورتين، فإننا سنعمد إلى عرضه وبيان أبعاده بشيء من التفصيل في الصفحات الآتية، وسوف يكون وقوفنا الأول عند إشكالية المصطلح، ثم ننتقل بعدها إلى الإشكالية الثانية وهي إشكالية التجنيس،

أولا: المصطلح:

تعد قضية المصطلح من أكثر القضايا إثارة للجدل في النقد العربي الحديث، فما زال الاضطراب والخلط بين المفاهيم والدلالات سمة بارزة لكثير من الاصطلاحات الأدبية والنقدية التي يستعملها الكتاب العرب على مختلف المستويات، ويبدو أن هذا الجدل لم يكن مقتصرًا على اللغة العربية وحدها، بل هو يتعداها إلى بقية اللغات ومنها اللغات الغربية، وقد أشار أحد الباحثين العرب ممن تخصصوا في هذا الجانب إلى أن "سمة الخلط ... والاضطراب الكائنين في إشكالية المصطلح التي تسم جميع الممارسات التي تتصل بأمره، تفاعلت حتى أصبحت إشكالية من إشكاليات الثقافة الحديثة عربية أم غربية"^١، ولعل هذه المسألة بالتحديد كانت عاملا حاسما دفع إلى التفكير بتأليف معاجم المصطلحات التي أسهم بعضها بشكل فاعل في حل هذه الإشكالية وأن لم يقض عليها بصورة حاسمة.

ومما فاقم من إشكالية المصطلح الأدبي والنقدي في اللغة العربية أن كثيرا من هذه المصطلحات مأخوذة من أصل غربي عن طريق الترجمة سواء كانت هذه الترجمة حرفية أم بتصريف، فمد تسبب كثير ممن نقلوا تلك

١ (مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكاليات والأصول، د. مولاي علي بو حاتم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥، ص ٦٩.

المصطلحات عن لغاتها أو اقترحوا مصطلحات عربية مقابلة لها بإشكاليات كبرى عانى وما زال الخطاب النقدي العربي يعاني منها نتيجة لعدم الدقة في النقل أو الصياغة، ولستأ بعيدين عن الصواب إن زعمنا أن عدم الدقة هذا لم يتوقف عند مسألة النقل والصياغة، بل تجاوزها إلى مسائل أخطر، منها ما كان مرتبطاً بدلالة المصطلح نفسه، ومنها ما كان مرتبطاً بالميدان الذي يستعمل فيه.

ويبدون مصطلح (قصيدة نثر) المقترح من لدن أدونيس عام ١٩٦٠م في مقاله الذائع الصيت يمكن أن يعدّ نموذجاً حياً لما أشرنا إليه من اضطراب ولبس وعدم دقة شابت الكثير من الاصطلاحات التي اقترحها الدارسون العرب حديثاً. ولعل أول مظاهر هذا اللبس والخلط تتجسد في عدم الدقة بالنقل من اللغة الفرنسية التي يزعم أدونيس أنه نقل المصطلح عنها. فاصطلاح (قصيدة نثر) العربي ليس مقابلاً دقيقاً لـ *poem en prose* في اللغة الفرنسية و هذا ما أقرّ به أدونيس نفسه في أكثر من مناسبة حتى وصل به الأمر إلى أن يقترح العدول عنه إلى اصطلاح آخر ربما يكون أكثر دقة للتعبير عما ينتج من النصوص عربياً واقرب إلى الأصل الفرنسي، وهو (الكتابة شعراً بالنثر) أو (الكتابة الشعرية نثراً)^١، وليس أدل على اضطراب المصطلح وعدم استقراره

١ (ينظر: أدونيس في العراق، حوار أجراه معه أحمد عبد الحسين والخرق، جريدة الصباح، تصدر عن شبكة الإعلام العراقي، العدد، ١٦٦٢، ٢٨/٤/٢٠٠٩م. وإشكاليات قصيدة النثر، ٢٣٧. و مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، (رسالة ماجستير)، ١٣٧. و لعل من مظاهر عدم قناعة أدونيس نفسه بمقترح (قصيدة نثر) أنه كان يتحاشى هذه التسمية في أكثر من مناسبة، فهو - على سبيل المثال - عندما أصدر طبعته الجديدة من أعماله الشعرية عام ١٩٩٦م، أصدر، في إشارة استهل بها هذه الطبعة، أن تجمع قصائد النثر في مجلد مستقل، محققاً هذه المرة بأن يطلق عليها تسمية (قصائد غير موزونة). ينظر: الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، سورية دمشق، ١٩٩٦م، ١١.

من موقف مقترحه نفسه الذي يوحي بعدم ارتياحه له، وهذا كله لم يأت عن فراغ بل هو نتيجة حتمية لخلل تم رصده فيما بعد .

وفضلا عن عدم الدقة في النقل أو الترجمة فإن مصطلح (قصيدة نثر) يُثير بحد ذاته إشكالية كبرى توقّف عندها النقد العربي ومن قبله النقد الغربي كثيرا، وهذه الإشكالية تتمثل بما ينطوي عليه هذا المصطلح من اردواجية الجمع بين (قصيدة) و (نثر) اللذين ينظر إليهما النقد التقليدي بوصفهما ضدين لا يمكن أن يلتقيا مطلقا، وقد أشارت *سوزان برلار* نفسها الى هذه الإشكالية ذاكرة أن المعنى الاصطلاحي التقليدي لكلمة (نثر) المحدد بأنه (كل ما ليس بشعر) يجعل إسناد كلمة (قصيدة) إليه أمرا ليس باليسير أبدا^(١)، وربما من هذا المنطلق نفسه جاء اعتراض *كوهن* الذي رأى في المصطلح المذكور تناقضا ظاهرا، مما حدا به الى اقتراح تسمية (قصيدة دلالية) بدلا منه تخلصا من الإشكال الحاصل، ومراعاة لمسألة تحرر هذا النوع من الشعر التام من الوزن والقافية اللذين يتحقق بهما المستوى الصوتي من اللغة الشعرية عنده كما مرّينا من قبل^(٢).

وإذا كان هذا هو حال المصطلح في البيئة الغربية التي أنتجته، فمن الطبيعي أن يكون الجدل حوله في حاضنته العربية أكثر حدة، وقد بدأ هذا الجدل منذ اقتراحه من لدن أدونيس الذي أشار الى أنه هُوجم عند إطلاقه هذه التسمية عام ١٩٦٠م هجوما حادا لم يخلُ من دوافع سياسية^(٣)، وجدير بالذكر

١ (قصيدة النثر من بودلير الى نياما، ١٩، ٢٠. وينظر، قراءة في قصيدة النثر، *سيفيل سالديو*، ترجمة د. هير مجيد مفاس، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة - صنعاء، ٢٠٠٤م، ١٧.

٢ (ينظر، *نميت النمة الشعرية، جاني كوهن*، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ١٠، ١١.

٣ (ينظر سياسة الشعر، ٧٢.

أن هذا الجدل ما زال قائماً الى اليوم، ويكاد يكون حاضراً في جميع الدراسات التي تناولت هذه القصيدة عربياً، فضلاً عن الدراسات التي تناولته بصورة موسعة، أو خصصت له حصراً^(١).

أما النقاد العراقيون، فقد كانت قضية المصطلح من أهم القضايا التي وقفوا مندها أثناء دراستهم قصيدة النثر، وفي الوقت الذي جاءت فيه مواقفهم منه متباينة بين الرفض والقبول، فإنها من جهة ثانية تكاد تُجمع على افتقار هذا المصطلح الى الدقة وتسببه بإشكاليات ليس من اليسير حلها في القريب العاجل، وقد أقرّب هذه الحقيقة انصار قصيدة النثر قبل خصومها.

ولعل أول من تناول مصطلح (قصيدة نثر) من الأدباء العراقيين نازك الملائكة التي رفضته بصورة قاطعة وعرضت بمقترحيه و دعائه من القائلين على (شعر) معلنة أن مصطلحهم هذا " لا يقل غرابة وعدم دقة عن تعبير ضيرهم (الشعر المنثور) "،^(٢) و ترى الملائكة في مناقشتها اللغوية للمصطلح المذكور أنه ينطوي على " كذبة لغوية لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلا في المظهر "،^(٣) ولا احسبنا نحيد عن الصواب إذا قلنا إن موقف نازك هذا جاء متوافقاً مع موقفها من مضمونه الذي رفضته بشدة كما رأينا، لأنها بالأساس تؤمن بالفصل الحاد بين الشعر والنثر، فكيف بعد ذلك يكون موقفها من الجمع بينهما في اصطلاح واحد؟

-
- (١) من الدراسات التي تناولت مصطلح قصيدة النثر بشكل موسع:
- مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير)، للباحث أحمد علي محمد.
 - قصيدة النثر، مقالات التعريف، وشهد يحيى، مجلة علامات، ج ٢٢، ص ٨٩، ١٩٩٩م.
 - قصيدة النثر، تأملات في المصطلح، محمد الصالح، مجلة نوى (العمانية)، العدد العاشر، أبريل، ١٩٩٧م.
- (٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٧م، ص ١٥٧.
- (٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

وإذا كانت الملائكة ترفض مصطلح قصيدة النثر انطلاقاً من إيمانها بأن الشعر لا يمكن أن يوجد أويُتحقق إلا بالاستعانة بالوزن، فإننا نجد ناقداً آخر هو سعيد الفانمي يشترك معها في رفض المصطلح، ولكن من وجهة نظر مغايرة تماماً، فهو يرى أن ارتباط الشعر العربي بالوزن لم يكن هو القاعدة التي تشمل جميع ما كتب من شعر منذ العصر الجاهلي، ويستشهد على هذا الرأي بأن "هناك قصائد جاهلية كثيرة اعتبرها الرواة شعراً مع أنهم انتبهوا لخاصية خلوها من أي وزن خليلي"^(١) و هو من ثم يرى أن مصطلح (قصيدة نثر) "ينطوي... على مصادرة قبلية تعتبر الوزن شرطاً للشعر، وتقييم تعارضاً بين الوزن والنثر. فقصيدة النثر تعني القصيدة الخالية من الوزن، وهذا يعني بالنتيجة أن الوزن هو شرط الشعر، وأن الخلو من الوزن هو السمة الأساسية في النثر."^(٢) وتكمن غرابة موقف الناقد المذكور في أنه تعامل مع مسألة عدم اشتراط الوزن في الشعر وكأنها من المسلمات التي تمتد جذورها إلى العصر الجاهلي، وهذا زعم لا يقره عليه أي باحث منصف، فالقصائد التي أشار إليها في معرض حديثه لا يمكن أن تكون حجة على ما ذهب إليه من رأي، لأنها - على افتراض صحة الروايات التي نقلتها وصحة خلوها من الوزن - لا تعدوان تكون طواهر فردية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تصبح قاعدة يطمئن إليها، وحسبنا - هنا - أن نشير إلى أن جل التعريفات التي وضعها القدماء

(١) اقتبعت النص، قراءات نقدية في الأدب، سعيد الفانمي، بغداد، ١٩٩٩، الطبعة الأولى، ٦٧. وقد ذكر الناقد عدداً من القصائد تنسب لعسروين قمينين والمرقش الأكبر وطرفة بن العبد وهبيل بن الأبرص وعدي بن زيد.

(٢) المصدر نفسه، ٦٧.

للشعر كانت تؤكد تميزه عن النثر بالوزن القافية، بل هي في كثير من الأحيان تقدم المكونين المذكورين حتى على المضمون الشعري للنص^(١).

ويرى الدكتور حاتم الصكر أن " إشكالية قصيدة النثر تبدأ في التسمية. فما عرف به (القصيدة النثرية) يصبح عربيا (قصيدة النثر)، و هذا براهه يستفز المؤلف الشعري لأنه يواشج بين فنين مختلفين "^(٢)، ومن ثم نجد أنه يحاول أن يصل الى ما سماه (التناقض المفهومي) للمصطلح من خلال هذه الموازنة^(٣):

<u>الشعر</u>	<u>النثر</u>
الفضوى	التنظيم
المقصود	الأثر
الترهل الصوري	التكثيف البنائي
الأداء المعنوي	الإنجاز الدلالي
الغنائية	السرد
الواحدية النصية	تعدد التناسخ
التمركز الذاتي	التمدد الثقافي

٥ (يستهل أغلب النقاد العرب التقديم تعريفهم للشعر بأنه كلام موزون مقفى، على الرغم من إقرار قسم منهم كابن طباطبا، و حازم القرطاجني و قدماء بن جعفر بأن المكونين المذكورين لا يؤلفان لوحدهما شعرا.

١ (ما لا تؤيد الصفة، ٢٢.

٢ (حلم الفراشة، ١٧٥ - ١٧٦.

التجريد	التعيين
المشاهدة	القراءة
الاتحاد	الانصهار
الموسيقى	الايقاع

ومثلما يرهن الدكتور الصكر ما يثيره مصطلح قصيدة النثر من استفزاز واشكاليات بما يسميه (المألوف الشعري) وما كان سائدا في الأوساط الأدبية التقليدية من فصل حاد بين الشعر والنثر، فإنه يعود من جهة ثانية ليؤكد أن ما طرأ و سيطرأ على هذا (المألوف) بفضل الدراسات المعمقة في الشعرية التي يقول أنها خففت من حدة التطرف في الفصل بين الشعر والنثر، سيكون له أثر ايجابي ليس في تقبل المصطلح المذكور فحسب، بل تقبل قصيدة النثر نفسها، لا سيما أن هذه الدراسات أشارت الى أن النص الشعري لا يستجيب لقوانين جاهزة، وإنما هو شكل فردي، وهذا بالضبط ما وجده الشعراء في قصيدة النثر^(١).

ارمة المصطلح إذن - بحسب الدكتور الصكر - هي جزء من أزمة قصيدة النثر نفسها، أما الحل فهو مرهون بتغير مفهومنا للشعر والنثر و طبيعة العلاقة بينهما بما ينسجم والاتجاهات النقدية الحديثة.

وبالمقابل من الجهد النقدي الذي رفض مصطلح قصيدة النثر، و رأى في اقتراح كلمة (قصيدة) بكلمة (نثر) تناقضا مائلا، نجد أن عددا من النقاد العراقيين حاولوا نفي أو تقليل حدة هذا التناقض الذي وسم به المصطلح، وفي

(١) ينظر، ما لا تؤيده الصفحة ٢٢.

هذا السياق يشير الناقد الدكتور محمد صابر عبيد " أن مصطلح (قصيدة النثر) يجب أن لا يُجزأ مفهوماً، فتأكيد النوع واضح المعالم في تقديم كلمة (قصيدة) على كلمة (نثر) وبهذا فإن المصطلح يختلف اختلافاً بيناً عن مصطلح (النثر الشعري) الذي تقتصر فيه كلمة (النثر) مقدمة المصطلح و تعقبها كلمة الشعري ذات الدلالة المنهومية العامة خلافاً لـ (قصيدة) ذات الدلالة الخاصة"^{١١}، ولبيان خصوصية كلمة (قصيدة) يشير الدكتور عبيد الى أن الشعرية أو الشعر لفظ عام يمكن تلمسه في كل الأنواع الأدبية بنسب قد تتفاوت من نوع الى آخر ومن نص الى آخر، ولكن هذا لا يعني بأي حال من الأحوال أن نطلق على كل نص يتطوي على مضمون شعري كلمة قصيدة، لأنّ هناك فرقاً بين الاثنين، ومن ثمّ يمكن القول أنّ كل قصيدة هي شعر بالضرورة، ولكن ليس كل شعر يمكن أن يكون قصيدة".

وفصلاً عما تقدم يرى الدكتور عبيد أن المصطلح المذكور قد اكتسب مشروعيته بعد أن شاع استعماله في الأوساط الأدبية حتى " أن التسمية (قصيدة نثر) تكرّست بما يكفي للعزوف عن أية مقترحات جديدة في هذا الشأن"^{١٢} ومن ثمّ نجده يقترح " أن نرضخ جميعاً لهذه التسمية ونبحث في أمور أخرى أكثر جدوى"^{١٣}

١ (القصيدة العربية الحديثة بين النية الدلالية والنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص٧١.

٢ (ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين النية الدلالية والنية الإيقاعية، ص٧١ و٧٢. وما لا تؤديه الصفحة، ٧٢. وقد أشارت سوزان برنار الى أن النثر قابل للشعر، ولكن هذا لا يهيج لنا أن ندعو كل نثر شعري قصيدة. ينظر: قصيدة النثر من بودلير الى أمينا، ١١.

٣ (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ص٢١.

٤ (المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويرى نقاد آخرون أن ما يوحي به مصطلح (قصيدة النثر) من تناقض لا يمكن أن يكون حقيقياً، لأنه ليس ثمة تعارض بين الشعري والنثري، بل هو نوع من التصادم والتلارم كالذي نجده بين الأسود والأبيض وبين الروح والجسد، ومن ثم يمكن القول إن هذه الصدية لا تعني القطيعة بين الاثنين، ومن هذا المنطلق يصبح قبول المصطلح أمراً منطقياً يصح معه أن نقول قصيدة موزونة وقصيدة غير موزونة، على اعتبار أن الموزون وغير الموزون من القصائد كلاهما ينتمي إلى الحقل الشعري^(١).

وإذا كانت دعوة هذه الفئة من النقاد إلى قبول المصطلح تقوم على الزعم باستقامته وخلوه من التناقض الذي وسمه به الرافضون، فإن فئة ثانية منهم رأت أن قبول مصطلح قصيدة النثر أصبح اليوم ضرورة ملحة على الرغم من إيمانها بعدم دقته. وفي هذا السياق يرى الدكتور عبد الإله الصائغ أن "العرب نقول لا مشاحة في المصطلح، مما يسوغ لنا تبني مصطلح قصيدة النثر، مع إقرارنا بعدم استقامة المصطلح وروح اللغة، ولكنها القوة الضاغطة للمصطلح"^(٢)، ويشير الدكتور الصائغ إلى أن هذه (القوة الضاغطة) أسهمت في قبول مصطلحات أخرى سابقة لا تخلو من عدم دقة منها مصطلح الشعر العمودي نفسه، و هو من ثم يُنكر على رافضي مصطلح قصيدة النثر - وهنا تبدأ الإشارة واضحة إلى النقاد التقليديين - إغفالهم أو تغافلهم عن عدم دقة مصطلحات أطلقت على أنماط شعرية أخرى غير قصيدة النثر، و كأنه بذلك يحاول أن يقنعهم بأن موقفهم هذا إنما ينبع من سلبية تجاه

١ (ينظر: البناء الفني في قصيدة المأخوذ النثرية (أطروحة دكتوراه)، خيري صباح الدين فريد عبد الله الحيدري، كلية التربية جامعة الموصل، ٢٠٠٥م، ١٧. و قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ٢٢.

٢ (دلالات المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسير المودجا د. عبد الإله الصائغ، الأهالي للطباعة والنشر، سورية - دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م، ١٧-١٨.

الأشكال الشعرية الحديثة التي ما انفكوا يبحثون عن الحجج لرفضها، وقد كانت عدم دقة مصطلح قصيدة النثر واحدة من تلك الحجج، وهكذا نجده يخاطب هؤلاء الرافضين قائلا: "إن كان مصطلح قصيدة النثر غلطاً، وهو كذلك، فإن مصطلح الشعر العمودي غلط أيضاً لأن المقصود بالعمود هو التقاليد الشعرية أو الحقيقة الشعرية القارة، فالشعر البيتي... له عموده، كما أن شعر التفعيلة متوفر على تقاليده أيضاً (عموده) فهو شعر عمودي! وقصيدة النثر متوفرة على تقاليدها وعمودها، فهي قصيدة عمودية..."^(١).

أما الناقد شاكِر لعبي، فيبدوانه لا يكتثر بالجدل الدائر حول مصطلح قصيدة النثر، ومن ثمّ نحده يدعو إلى القبول به " طالما لا يوجد شبيه له في إرثنا الشعري، و طالما تصير الحداثة مفهوماً كونياً لا نخجل من استعارته"^(٢)، فالخلاف على المصطلح ورفضه من لدن العديد من النقاد العرب يقوم في جزئه الأهم - بحسب لعبي - على موقف من الحداثة ومن الغرب، و هو من ثمّ يؤكد أنّ علينا أن نتجاوز هذه (العقدة) و نقبل باستعارة المصطلح كما قبلنا باستعارة الحداثة الغربية. والشيء الذي لا بد من توضيحه أنّ لعبي في كلامه هذا يبتعد كثيراً عن جوهر الخلاف حول المصطلح، ويحاول أن يربط رفض المصطلح بموقف من الأدب الغربي، وهذا مما لا يصح أبداً لأننا نرى الخلاف حول المصطلح المذكور قائماً حتى بين الأدباء والنقاد الذين لا يجدون في الاستعارة من الغرب أمراً معيباً بل يرونه ضرورة ملحة للنهوض بواقع الأدب العربي، و ربما يؤكد ما ذهبنا إليه أنّ دعاة قصيدة النثر ومؤسسيها الأوائل، وهم ممن انفتح على الأدب العربي بشكل ملحوظ، أعلنوا

(١) دلالة المكان في قصيدة النثر، ١٧. وقد ذكر الصانع في الصفحة نفسها أنه الخلل تسمية الشعر البيتي من الدكتور عبد العزيز المقالح الذي أطلقها على الشعر العمودي.

(٢) بيان من أجل قصيدة النثر، ١٧.

عن عدم ارتياحهم للمصطلح المذكور، وقد أشرنا الى مثل هذا الأمر عند أدونيس نفسه في صفحة سابقة.

ويذكر أحد الباحثين العراقيين أنَّ مصطلح قصيدة النثر في اللغة العربية ينطوي على إشكالية كبيرة تتمثل بدلالته المغايرة لدلالة نظيره الفرنسي، فعلى الرغم من الإشارة الى أنَّ المصطلح العربي قد اقترح ليكون مقابلاً للمصطلح الفرنسي، نجد أنَّ جل تجارب قصيدة النثر العربية لم يتقيد بحدود المصطلح الفرنسي واشتراطاته، ويعمل الباحث المذكور هذه الظاهرة بالإشارة الى أنَّ رواد قصيدة النثر العربية "بدأوا من حيث انتهى الفرنسيون، و ذلك بتبنيهم المصطلح قبل أنَّ يتمكنوا من إيجاد ما يطابقه، ويتأسس على حدوده في شعرهم، وهذا ما أطلق عليه (التعريف بالأثر الرجعي)..."^(١). ويذكر باحث آخر أنَّ الخلط الذي أصاب دلالة مصطلح قصيدة النثر عربياً إنما يعود الى امرين^(٢):

- ١- عدَّ بعض الإبداعات الشعرية التي سبقت قصيدة النثر في الظهور، والتي تشبه الى حد ما قصيدة النثر أو تقترب منها في بعض سماتها، أنها ذات القصيدة، ولربما كان هذا ما يتمثل بالنثر الشعري، والنثر الفني، والشعر المنثور.
- ٢- وجود تيارين للكتابة غير الموزونة، تيار يتمثل بقصيدة النثر ومن رواده أدونيس وأنسي الحاج و شوقي أبي شقرا، وتيار آخر يتمثل بكتاب الشعر

١ (مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (بالتة ماجستير)، ١٦١، وينظر مصدره.

٢ (إشكاليات قصيدة النثر بين المفهومين الغربي والعربي ، مجلة الموقف الأدبي، موقع اتحاد الكتاب العرب على الشبكة الدولية.

الحر الخالي من الوزن والقافية (free verse) وكان من أبرز رواده محمد الماغوط، وتوفيق صايغ، وجبرا إبراهيم جبرا.

وقد أسهم هذا الخلط في ظهور ما أطلق عليه دارس آخر تسمية (إشكالية المصطلحات المجاورة) ويعني بها مجموع المصطلحات التي كثيرا ما تم تداولها في سياق الحديث عن قصيدة النثر، وقد أحصى الباحث المذكور ما لا يقل عن خمسين منها^(١). ولا بد من الإشارة إلى أن عددا غير قليل من هذه المصطلحات التي أحصاها الباحث لا تلتبس - اليوم - مع مصطلح قصيدة النثر، فهي إما أن تكون مقترحات بديلة للمصطلح المذكور لم تلقَ الشبوع كما هو الحال في مصطلح (الشعر بالنثر) و (النثيرة) و (النميقة)، واما أن تكون مصطلحات أطلقت على أشكال تعبيرية أخرى قد تقترب من قصيدة النثر أو تشترك معها في بعض خصائصها، ولكنها لا تلتبس بها كما حاول الباحث أن يوحى بذلك، ولعل من هذه المصطلحات: (النثر الشعري) و (القصة الشعرية) و (المقالة الشعرية) و (الشعر المرسل) و (الخاطرة الشعرية).

إن من يطلع على الجدل الدائر حول مصطلح قصيدة النثر في النقد العراقي الحديث يستطيع أن يرصد بسهولة مدى الإشكاليات التي رافقته منذ اقتراحه في ستينيات القرن الماضي، واستمرت معه في رحلته الزمنية الطويلة نسبيا إلى يومنا هذا، فهو على الرغم من شبوعه واتساع رقعة استعماله حتى عند معارضي هذه القصيدة، مازال مصطلحا قلقا يحمل في طياته بنور جدل واختلاف بين الدارسين لا أظنه سينتهي في وقت قريب.

(١) ينظر: مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، صالتر ماجستير، (الملحق)، ١٢٥-١٢٦.

ثانياً: إشكالية التجنيس:

ذكرنا في الصفحات السابقة أن قصيدة النثر أثارت منذ اقتراح مصطلحها لأول مرة إشكالية أخرى تتمدد المصطلح، و نمني بذلك إشكالية التجنيس، فهذه القصيدة بما جمعتها في مصطلحها المذكور بين لفظتي (قصيدة) و (نثر)، ويتخلل شعرائها التام عن الوزن والقافية، واستعانتهم بالسرد والتقنيات النثرية في إنتاج نصوصهم الشعرية، فتحت الباب على مصراعيه لاجتهادات كثيرة فيما يتعلق بانتماء هذا النوع من الكتابة الى جنس أدبي بعينه.

فعلى الرغم من إطلاق ادونيس و رفاقه تسمية (قصيدة) على انموذجهم المقترح، نجد أن أولى الاعتراضات على إطلاق هذه التسمية جاءت من نازك الملائكة التي أصرت على أن ما ينشره ادباء (شعر) تحت عنوان قصيدة النثر ليست له علاقة بالشعر، فهو برايا (نثر طبيعي) أو (اعتيادي) وأحياناً (نثر جميل) وليس أكثر من ذلك، و هي من ثم تسخر من هذه الدعوة التي لم تجد لها غاية سوى أن تسمي النثر شعراً^(١). ولعل المعيار الذي اعتمدته الملائكة في القول بانتماء قصيدة النثر الى جنس النثر يتمثل في خلو هذه القصيدة من الوزن الذي أكدت هي في أكثر من مناسبة أنه عنصر مهم لا يمكن أن يُستغنى عنه عند إنتاج النص الأدبي ثم يسمّى الناتج بعد ذلك شعراً، ومن هذا المنطلق نجد أن الملائكة حتى في حديثها عن الشعر الحر الذي كان لها فضل الريادة فيه نجدها تؤكد أن هذا النوع من الشعر لم يخالف المعهود والمتعارف في الفكر النقدي العربي الذي يميّز بوضوح بين الفرعين الرئيسين

(١) ينظر قضايا الشعر المعاصر، ٢١٤-٢١٧.

للأدب " فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويحري على ثمانية من أوزانه ^(١).

ويبدو أن خلو هذه القصيدة من الوزن الشعري ما زال إلى اليوم عاملاً حاسماً في التأسيس لاتجاه نقدي يقوم على النظر إليها بوصفها كتابة تنتمي إلى النثر أكثر من انتمائها إلى الشعر، ومن هذا المنطلق نجد سامي مهدي يصف قصيدة النثر الأدونيسية بأنها " نثر أدونيسي عادي بما ينطوي عليه هذا النثر من لغة شعرية و ثراء صوري ^(٢)، ويصفها في موضع آخر بأنها " شكل تعبري ^(٣)، ومثله فعل الناقد فاضل ثامر الذي أشار إلى أن افتقار هذه القصيدة إلى الموسيقى والايقاع يجعلها تستحيل إلى تحرية إبداعية تنتمي إلى النثر، وهي من ثم لا يمكن أن تُقبل إلا بوصفها (تصاً) أو (كتابة) ^(٤).

ولعل من الجدير بالذكر أن الاتجاه المذكور يُقابل بآخر مضاد يبرز عند قسم مناصري هذه القصيدة و دعائها، و هو اتجاه يُصر على أن تُصنف قصيدة النثر ضمن الحقل الشعري بوصفها " شكلاً من أشكال القصيدة الغنائية ^(٥)، وقد مرّ بنا عند حديثنا عن المصطلح أن الناقد الدكتور محمد صابر عبيد يُعول في اتخاذه مثل هذا الموقف على تركيبة المصطلح التي تشي - على حد قوله - بتأكيد النوع من خلال تقديم كلمة (قصيدة) على كلمة (نثر). غير أن هذا الرأي يمكن أن يواجه باعتراض من التيار المعارض الذي قد يرى أن

١ (قضايا الشعر المعاصر، ٢١٧.

٢ (الفن العداثي و حداثته المصط، ١٠٢.

٣ (المصدر نفسه، ١٢٦. وينظر: إشكالية العداثي في الشعر العربي المعاصر، د. ستار هيد الله، وقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ١٠٨.

٤ (ينظر، الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ٢٨٥، ٢٩٥.

٥ (مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٠.

مسألة التقديم المشار إليها لا تحسم قضية الانتماء الى عالم الشعر، فإضافة (قصيدة) الى (نثر) في المصطلح المذكور قد تعني العكس مما ذهب إليه الدكتور عبيد، لأن المتعارف في اللغة العربية أن المضاف هو الذي ينتمي الى المضاف إليه ويكتسب صفاته كالتعريف والتخصيص وغيرها.

ويشير الدكتور عبيد فضلا عما تقدم الى أن ثمة خصائص نصية وبنائية في هذه القصيدة تؤكد انتماءها الى عالم الشعر، ويذكر من هذه الخصائص وحدتها العضوية و كثافتها و توترها، مشيرا الى أن استخدام النثر في كتابتها إنما يأتي في المقام الأول لغايات شعرية^{١١}.

وفي السياق نفسه يؤكد الدكتور سرور عبد الرحمن أن " قصور النعت... على (النثر) أي نعت القصيدة بالنثر ... يأتي على سبيل التخصيص، إذ لا يشترك النثر فيها بسوى بعض عناصره وليس كلها "^{١٢}، ومن هذا المنطلق نجده يتوصل الى أن النص المطروح بوصفه شعرا إنما يستمد هويته الشعرية من مقدار انتمائه الى الأسس النظرية للشعر ومقدار تنميته بشكل معين يتخذ لذاته، مشيرا الى أن هذه العملية هي التي أسهمت في ظهور الأنماط الشعرية المختلفة قديما وحديثا^{١٣}.

و ربما نستطيع القول إن وجهة نظر أصحاب هذا الاتجاه تكاد تتأسس في مجملها على جهود أدونيس التنظيرية التي رافقت هذه القصيدة، هذه الجهود التي ما فتئت تؤكد " أن بإمكان الكلام العربي أن يتجسد شعرا في بنية

١ (ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٧١. وينظر: البناء الفني في

قصيدة الماهوطة النثرية (مطروحة دكتوراه)، ١٦.

٢ (قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (مطروحة دكتوراه)، ١٢.

٣ (ينظر: المصدر نفسه، ١٢.

كلامية غير بنية الوزن والقافية، وألى جانبها، وهذا ما يوسع حدود الممارسة، حدود الشعر في اللسان العربي، و حدود الحساسية الشعرية، و حدود الشعرية^(١)، وربما يؤكد ما ذهبنا إليه كثرة الاستشهادات بنصوص أدونيس و كثرة الإحالات الى كتاباته التي تدعم توجههم مما ورد في سياق حديثهم حول هذه القضية.

وإذا كان الاتجاهان السابقان قد شرع بالتأسيس لهما في الوقت نفسه الذي أسس فيه لقصيدة النثر، فإن اتجاها ثالثا قد بدأ يتضح في الأعوام الأخيرة من خلال النظر الى هذه القصيدة بوصفها ثمرة طبيعية للتقارب والتداخل بين الأنواع الأدبية، أوبين النثر والشعر على وجه التحديد، و هي من هذا المنظور تمثل " حالة مروق لا تشاكل الشعر، ولا تشاكل النثر، و هي تأسيس يمثل جلدا متلفا لجسم الشعرية الحي، حتى زعم أن قصيدة النثر جنس مخنت ... مثل الحية، فيه صفات الشعر و صفات النثر معا..."^(٢)، وقد ذهب قسم من النقاد الى أن جذور هذا التداخل في الأدب العربي تمتد الى العصر الجاهلي، وفي هذا السياق يشير الدكتور عبد الإله الصانع الى أن ثمة بوادر لهذا التداخل يمكن أن نوجزها - نقلا عنه - بشيء من التصرف:

- ١- عند الرجز الذي يمثل - براهيه - تطورا نوعيا للسجع حلقة وسطى بين النثر والشعر (منزلة بين منزلتين)، و ذلك لأنه تطور تسريجا باتجاه الشعر على الرغم من خروجه من رحم السجع بوصفه نثرا.

١ (سياسة الشعر، ١٥، وينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (طروحة دكتوراه)، ٩، و قصيدة المروية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٧٩-٧٣.

٢ (ثلاث المسكان في قصيدة النثر، ٩-١٠. و هذا النص يكاد يكون مقتبسا بشكل حرفي (مع تغيير طفيف) من كتاب للدكتور عبد الله الفلامي و لكن من دون إحالة الى المصدر! ينظر: القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله الفلامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ١٤٦.

- ٢- تماهي المثل السائر مع الشعر، فأصبح الشعر يفكك نثرية المثل الشفاهي ويصحبها في قوالبه، والمثل في هذه الحالة نثر في حاضنة الشعر.
- ٣- النص القرآني الذي عُدَّ - بحسب قوله - جنساً ثالثاً من بين أجناس ثلاثة هي (الشعر والنثر والقرآن).
- ٤- الموشحات التي ظهرت في العصر العباسي، وبؤرتها المتمثلة بـ (الخرجة)، و هي كلام نثري لهجوي^(١).

ويبدو أن غاية الدكتور الصائغ من سرد هذه (البوادر) كانت إثبات أن قصيدة النثر التي تكتب اليوم ليست بدعة يراد بها الإساءة إلى الأدب العربي، ومن ثمَّ نجده يتساءل: "فأي غرابة أن يضم الشعر قصيدة النثر في حاضنته، و تراثنا فعل هذا قبلنا دون حرج"^(٢).

لقد أدى إيمان عدد من مناصري قصيدة النثر في العراق بأن هذا النوع من الكتابة واعني قصيدة النثر يجعل المتلقي "بمواجهة ما يمكن أن ندعوه هدم حدود النوع"^(٣) إلى القبول بأن توصف هذه القصيدة بكلمة (نصر) مجردة من أي إضافة أو وصف، فالنصر - على حد قول الناقد الدكتور حاتم الصكر - "هو الاسم الجديد للعمل الأدبي شعراً و نثراً"^(٤)، و ترى الدكتور بشرى موسى صالح أن "الهدف الأعلى بقصيدة النثر الكامن وراء هذا الصرب من الكتابة عند كتابها يتمثل بالسير بالكتابة الإبداعية

١ (ينظر: دلالات الممكن في قصيدة النثر، ١٢-١٣.

٢ (المصدر نفسه، ١٣.

٣ (مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٠٢.

٤ (ما لا يُدعى الصفحة ٩١. و من الجدير بالذكر أن عدداً من شعراء هذه القصيدة اتخذوا يميلون إلى استعمال مصطلح (نص) بدلاً من (قصيدة نثر) عندما يقدمون قصائدهم. ينظر: دلالات الممكن في قصيدة النثر، ١٠. والصوت الأخير، ٣٣٩.

الى حدودها غير المرتبة والقبول بشرط الحدائة الى (لا منتهاه) وادراك
المدى التجريبي المفتوح الذي تتيحه حالة الانفتاح والتنوع والتعدد بين
الأجناس الأدبية المختلفة: شعر، رواية، مسرح، قصة، سينما. الخ بل العلوم
الإنسانية المختلفة في بعد معرفي آخر: التاريخ، الاقتصاد، الفلسفة،
الجغرافية، التكنولوجيا، الخ على نحو لا يقدم نصا واحدا بل نص متعدد
في وحدته، واحد في تنوعه، و ظهور ما يمكن تسميته بـ (النص المعرفي
المفتوح)^{١١٦}، و جدير بالذكر أن ظاهرة انفتاح النص المشار إليها التي تعبر
عنها مجموعة من المصطلحات التي أصبحت تطلق على قصيدة النثر في
أكثر من مناسبة من قبيل (النص الجامع) و (النص المفتوح) و (الكتابة) و
(الكتابة عبر النوعية) بات ينظر إليها اليوم من لدن بعض الدارسين بأنها
تمثل إيدانا بنويان قصيدة النثر، وتلاشيها بوصفها شكلا شعريا^{١١٧}.

ويثير استعمال مصطلح (النص المفتوح) للتعبير عن قصيدة النثر
إشكالية أخرى بدأت تظهر في السنوات الأخيرة. فقد تم إطلاق هذا
المصطلح على نوع من الكتابة الشعرية المعاصرة لقصيدة النثر وأن كانت
تتشرك معها في بعض من خصائصها، و هذا النوع من الكتابة معروف
وراسخ في أوربا وفي أمريكا حيث صدرت هناك أعمال كثيرة من هذا
الجنس الكتابي الذي كان يطلق على منتجه تسمية (نصوصيون)، أما
عربيا فإن التأسيس له بدأ منذ أواخر سبعينيات القرن الماضي من خلال

١ (المرأة والناقد ١٩٨٤.

٢ (ينظر: مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث (سالت ماجستير)، ١٣٩-١٤٠. وينظر مصدره.

الكتابات الإبداعية والتنظيرية لعدد من الحداثيين العرب، كآدونيس، و
سليم بركاته ومحمد بئيس^(١).

ويحاول الناقد خزعل الماجدي، و هو من أهم منظري هذا النوع من
الكتابة عراقيا وعربيا، في بيانه الشعري الخامس (النص المفتوح:
سينوغرافيا الفضاء الشعري) أن يبين الفروق بين هذا النوع من الكتابة
وقصيدة النثر من خلال جدول تفصيلي تضمن خمس عشرة نقطة
سنحاول نحن أن نعرض لعدد منها بشيء من الإيجاز:

- ١- إن قصيدة النثر تمثل حلقة تطويرية في تاريخ القصيدة العربية على
الرغم من كونها شكلت قطيعة مع قصيدة الوزن، أما النص المفتوح
فهو يمثل انقطاعا شاملا عن مفهوم أو شكل القصيدة وإعلان عن نهاية
القصيدة وبداية لنمط جديد هو النص أو نص الشعر.
- ٢- قصيدة النثر نظام شعري مطلق له بداية واستمرارية ونهاية، وله وحدة
عضوية وكثافة وتوتر، بينما يكون النص المفتوح نظاما شعريا
مفتوحا له بداية وتفاصيل ولا تحده نهاية، بل يكون قائما وقابلا
لنهايات كثيرة وبذلك يصبح أميبيا وغير محدد.
- ٣- تمتاز قصيدة النثر بقصرها النسبي وبساطة تكوينها، في حين يمتاز
النص المفتوح بالطول الواضح والتكوين غير البسيط (المركب).
- ٤- تمتاز قصيدة النثر بكثافتها وبلورتها للفكرة الشعرية وضغطها الشديد
و صلاتها لأنها لا تميل إلى الاستطراد والشرح. أما النص المفتوح،

(١) ينظر: العقل الشعري (الكتاب الثاني)، خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة
الأولى، ١٩٩٠م، ١٩٩١-١٩٩٢.

فهو يمتاز بغباريته وامتداده وفضائه السينوغرافي و تشتيت الفكرة الشعرية وجعلها مثل دخان في فضاء وربما ظهر الاستطراد أو الشرح.

٥ تعتمد قصيدة النثر على الاقتصاد اللغوي، ولا تهدر طاقاتها اللغوية كثيرا، و هي قصيدة معنى بالدرجة الأولى. أما النص المفتوح فهو يعتمد على البذخ اللغوي ويسعى لتفجير اللغة و شحنها وتصادمها و هو نص لغوي بالدرجة الأولى.

٦ لا تحفل قصيدة النثر بالسرد والدراما إلا بقدر كونهما وسيلة عابرة من وسائل إنتاج النص. أما النص المفتوح، فهو يقوم بالأساس على السرد والدراما اللذين يعدان جزءاً أساسياً من أسلوبيته المميزة.

٧ تتبع قصيدة النثر نسق القصيدة الموزونة إلى حد كبير. بينما يتبع النص المفتوح نسق النثر الكامل.

٨ الوحدة العضوية عنصر أساس في قصيدة النثر، و هي قصيدة تنموبوضوح و دقة ولا مجال للحذف أو الزيادة فيها. أما النص المفتوح فهو يقوم على أساس التركيب العضوي والخلط الحر، ويمكن الحذف منه أو الإضافة عليه في سياق العمل^(١).

ومما لا شك فيه أن محاولات الماجدي هذه تتقاطع كلياً مع مسألة تجنيس قصيدة النثر العربية بوصفها نصاً مفتوحاً، هذا التجنيس الذي يصطدم بمحاولات تأسيسية و تنظيرية لشكل كتابي يُراد له - في الأقل من لدن دعاة - أن يكون مغايراً لقصيدة النثر، وأكثر منها انفتاحاً، على الرغم من الإقرار بأن ظهوره كان نتيجة منطقية لتطور شكل من أشكال قصيدة

(١) ينظر: العقل الشعري (المكتاب الثاني)، ١٨٤-١٨٨.

النثر، و نعني به القصيدة الإشراقية^(١). وربما أدى الأمر في بعض الأحيان إلى خلاف بين الدارسين حول نصوص معينة لعل منها نص أدونيس (مفرد بصيغة الجمع) الذي غده بعض الدارسين نموذجا متقدما من قصائد النثر العربية، بينما غده القسم الآخر خروجاً من قصيدة النثر إلى ملحمة الكتابة^(٢)، في حين غده قسم ثالث البداية الأولية لكتابة النص المتوح عربياً ومثل هذا الكلام يمكن أن يقال عن نصوص أخرى لسليم بركات وغيره^(٣).

ولعل الذي يرصد الجهد النقدي الدائر حول قصيدة النثر في السنوات الأخيرة يستطيع أن يلمس بوضوح أن إشكالية تجنيس هذا النوع من الكتابة ما زالت تشغل حيزاً مهماً من تفكير الناقد العربي الحديث، وما زالت الاجتهادات تتوالى لحل هذه الإشكالية، وربما تمثلت آخرها في الدعوة إلى تصنيف القصيدة بوصفها جنساً مستقلاً وكتابة إبداعية عابرة للأنواع، أو كتابة خنثى كما وصفها الناقد الفلسطيني عز الدين المناصرة^(٤). ومما لا يخفى أن مثل هذه الدعوة كانت تستند إلى طبيعة قصيدة النثر نفسها، هذه القصيدة التي افادت من خصائص أكثر من نوع أدبي واحد، حتى باتت - على حد قول الدكتور رزاق الحكيم - "تختزل جميع الممارسات الإبداعية وتوحد بينها في نص أدبي واحد، ففيها جماليات الشعر وإيهاماته، ورموزه وإشاراته من خلال الجملة الشعرية، وفيها روح القصة والرواية والسرد، وفيها عنصر الإيقاع

(١) ينظر، المصدر نفسه، ١٨١.

(٢) ينظر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٧٦. وينظر مصدره.

(٣) ينظر، العقل الشعري (الكتاب الثاني)، ١٨٢.

(٤) ينظر، إشكاليات قصيدة النثر، ٦٢، ٧٩، ٥٢٢.

الناتج عن العلاقات الحميمة بين الجمل والأنساق اللغوية، واصوات الحروف،
والمختيل الموسيقي الذي تترصده العين دون الأذن^(١)

ويبدون هذا التوجه بدا - اليوم - يلقي نوعا من القبول حتى بين
شعراء هذه القصيدة والنقاد المتماثلين معها في العراق، وربما تشهد على
ذلك الدعوة الى عد قصيدة النثر " جنسا رابعا مضافا الى جنس الشعر و
جنس السرد و جنس الدراما^(٢) "، و هو ما صبر عنه البيان الشعري الموسوم
(الجنس الرابع)^(٣) الذي وقع عليه عدد من الشعراء والنقاد العراقيين الذين
كان لقسم منهم تجارب معروفة في كتابة هذه القصيدة، فهذه الدعوة تنطلق
اساساً من الإيمان بأن قصيدة النثر المكتوبة اليوم لا يمكن أن تصنف ضمن أي
من الأجناس الثلاثة المتوارثة منذ أرسطو، و هي من ثم " جنس رابع يحاور
أجناس حاضنة الأدب (الثلاثة) لتفادي حاضنة الشعر التي لم ترحب به يوماً
الا على مضض^(٤) .

و ربما يمثل هذا البيان المقتضب المكتوب بلغة شعرية نوعا من ردة الفعل
تجاه الأصوات النقدية المتطرفة في موقفها من قصيدة النثر، سواء أكانت هذه
الأصوات معارضة لها أم مناصرة، وليس أدل على هذا من قول الموقعين على

١ (من شهادة بعنوان: النثر الشعري بدلا من قصيدة النثر، للمكتوب عبد الرزاق الحكيم، منشورة في
كتاب إشكاليات قصيدة النثر، ٤٠٧.

٢ (مدار المصنف، قصيدة الشعر، (الاتجاه، الجذور، الرقعة، التجريبية)، تحرير: نوال أبو كحيف، وفانز
الشرع، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ٥٨.

٣ (نشر في جريدة الزمان الدولية، العدد ٨٢٩٢، بتاريخ ٢٠٠٨/٥/١م. وقد ذيل بتوقيع كل من: د. مشتاق
عباس من ، ود. فائز الشرع ، ود. أحمد ناهر ، ود. علاء جبر الموسوي الناجي ، وحسن عبد راضي ، و
حسن قاسم ، واحسان التميمي ، ومهد طارق ، وامجد حميد التميمي ، وقاسم السنجرى . و علاوي
كامل كشيش ، وسلام محمد البناي ، وصالح السيلوي ، واحمد حسون ، ومحسن تركي ، وعلي
محمد سعيد . وعقيل أبو غريب ، وحسين رضا ، وحسن الحكيم ، وعلي أبو بكر .

٤ (الجنس الرابع (بيان شعري)، جريدة الزمان.

البيان في ديباجته التي اتهموا فيها على السواء خصوم هذه القصيدة ممن يصعون الى إخراجها من جنس الشعر، وانصارها ممن يصرون على انتماها اليه بالخضوع للنظرة القديمة التي ترى أن الشعر أرفع منزلة من النثر؛^١ لم نفارق أتون القدامى حتى ونحن ندخن سيجارة الحداثة، فنحن ما زلنا نمارس لعبة المدّس والمقدّس، ونحارب المفهوم الطبقي ونحن منغمسون فيه حدّ اللذة، ما زلنا نحلم بسحرية فوقية للشعر على كل ما تنتجه من إبداعات، بحيث استحال روحاً لكل بديع...^٢ وبعد استشهاد بنصوص نقدية لأدونيس والغذامي وحاتم الصكر تؤكد اشتغال قصيدة النثر على خصائص أكثر من نوع أدبي، وتشير الى إشكالية تجنيسها منذ مرحلة التأسيس مطلع ستينيات القرن الماضي، يقرر الموقعون على البيان ما ذكرناه، على الرغم من أنهم لم يذكرنا الأجناس الأدبية الثلاثة التي أصبحت قصيدة النثر رابعة لها في البيان، وكان هذه الأجناس من المسلمات التي لا يختلف عليها النقاد اليوم، ومن هذا المنطلق يغدو - وفق تصورهم - من الممكن حل إشكالية التجنيس التي جوبهت بها قصيدة النثر منذ ظهورها حتى يومنا هذا، فليس هنالك من ضير^٣ في أن يكون (شاعر/ كاتب) قصيدة النثر (باصاً) ليركز في قبة طاعنة بالجديد والمعاصرة^٤.

ومما لا شك فيه أن الوصول الى قناعة تامة بالأفكار التي دعا إليها الموقعون على (الجنس الرابع) أمر لا يمكن أن يتحقق بمجرد إصدار بيان شعري أو حتى مجموعة من البيانات، بل هو يحتاج الى جهد نقدي يتجاوز اللغة الحماسية والروح الشعرية التي طغت على البيان المذكور، وهو ما نعتقد أنهم

١ (الجنس الرابع) (بهان شعري)، جريدة الزمان.

٢ المصدر نفسه.

— أوبعضهم في الأقل — لا يفضّلونه، أو يتجاهلونّه، و ربما سيطلع علينا أحدهم بما يعزّز القناعة التي توصّلوا إليها عبر جهد نقدي مكتوب بلغة علمية تتجاوز النبرة الحماسية و روح الشعارات، وعندها يكون لكل حادث حديث.

وبالمقابل من هذا الرأي يرفض قسم من النقاد العراقيين أن تُصنّف قصيدة النثر بوصفها جنساً ثالثاً أو رابعاً، ويصرّون على انتمائها الى جنس الشعر، مؤكّدين أن " قصيدة النثر لها شكلها وأنّ مكانت أكثر الأنواع الشعرية المعروفة قابلية على الإفادة مما حوّلها من فنون، لكنّها في نهاية الأمر — مهما شرقّت في أرض الفنون الأخرى و غربت — يجب أن تقنع قارئها بأنّ ما يتلقاه شعراً"^(١)، وعندها " يمكن النظر الى قصيدة النثر بوصفها الاستمرار الحيوي والحي لألق ديوان العرب وعطائه، ولا داعي لأن نعهده بإزاء ذلك جنساً ثالثاً جديداً"^(٢)

و ربما نستطيع القول إنّ ما تقدّم قد يعكس جانباً مهماً من الحيوية التي تعامل بها النقد العراقي مع قصيدة النثر منذ مرحلتها التأسيسية مطلع ستينيات القرن الماضي، وقد كانت مسألة التجنيس التي عرّصنا أهم الآراء التي دارت حولها موضعاً لجدل نقدي واجتهادات متعددة ما زالت مستمرة الى اليوم، ولا أظنّها ستنتهي قريباً، ولكنّها في الوقت نفسه قد لا تعني شعراء هذه القصيدة بشيء، هؤلاء الشعراء الذين حاول بعضهم أن يثأر بنفسه عن أيّ جدل يدور حول هذه القصيدة، أو تسميتها، أو وصف مبدعها، أو اشكالية تجنيسها، ولعل خير شاهد على هذا التوجّه ما نُقل عن أحد أبرز شعرائها الرواد، و هو محمد الماغوط الذي أعرب عن عدم الارتياح للجدل الدائر حول

١ (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ٢٠. واشكاليات قصيدة النثر، ٤٣٦.

٢ (المصدر نفسه، ٧٦. واشكاليات قصيدة النثر، ٤٣٦.

تجنيس النصوص الشعرية التي كان يكتبها، فما كان منه إلا أن صرّح قائلاً:
" أنا أكتب نصوصاً، قطعاً، فليسمها النقاد ما يشاؤون، ولن أغضب إذا قيل
إنني لست شاعراً، وإنما مكاتب نصوص.."^(١)، وهذا لعمري رأي فيه شيء من
سعة الأفق القائمة علي إيمان المبدع بما يكتب بصرف النظر عن اختلاف
النقاد حول إيجاد مسمى محدد للنص المكتوب الذي يبقى هو المحك في نهاية
الأمر.

(١) تشكاليات صبيدة النشر، ٢٢٥.

المبحث الثاني

اشكالية الإيقاع

لعل قضية الإيقاع أو الإيقاع الداخلي هي القضية الأهم في الجدل النقدي الدائر حول قصيدة النثر العربية سواءً عند أنصارها أم معارضيها، فدعاة هذه القصيدة ومناصروها يؤكدون اشتغالها على إيقاعها الخاص الذي يرونه مختلفاً اختلافاً جذرياً عن إيقاع الشعر العمودي، أما معارضوها فيرون أن هذا الإيقاع ليس حقيقياً وما هو إلا وهم انخدع به دعاة هذه القصيدة ومناصروها وحاولوا أن يخدعوا الآخرين به. وقبل أن أشرع بمناقشة الآراء التي قيلت حول قضية الإيقاع في قصيدة النثر أجد من المناسب أن استهل هذه المناقشة بإيجاز في المفهوم العام للإيقاع الشعري محاولاً تلمس علاقته بالعروض من جهة وبالموسيقى من جهة ثانية.

يمكن القول إن الإيقاع يُعدُّ من أكثر المفاهيم إشكالاً وغموضاً، وأكثرها إثارة للجدل والاختلاف بين النقاد والمتخصصين، فهو ما زال إلى اليوم "واحداً من المصطلحات النقدية التي تُستعمل في الغالب استعمالات ملتبسة، أو غير دقيقة"^(١)، إذ نجده "يفتقد في طروحات كثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه"^(٢). ويبدو —

١ (الإيقاع والزمان، كتابات في نقد الشعر، جودت فخر الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م، ص ٧.

٢ (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ١٥. ويظهر اشكالية الحدائق في الشعر العربي المعاصر، ص ٩٨-١٠٠.

أيضاً - أنَّ مسألة الفموض هذه ليست مقتصرة على العرب وحدهم، فقد أشار الغربيون إلى اللبس الذي يحيط بلفظة الإيقاع وقد ربطوا هذا اللبس بمفهوم الشعر نفسه الذي وصفوه بأنه غير ثابت، ومتغير بتغير الزمن^(١).

ولو تحررنا مفهوم الإيقاع في الفكر النقدي العربي القديم لوجدناه مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى أولاً وبالوزن (العروض) ثانياً، وفي هذا السياق يقول أحمد بن فارس " إنَّ أهل العروض مجمعون على أنَّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع. إلا أنَّ صناعة الإيقاع تُقسَّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تُقسَّم الزمان بالحروف المسموعة "^(٢)، و ربما كان إيمانهم بهذه العلاقة سبباً للقول بأنَّ مبتكر العروض العربي الخليل بن أحمد الفراهيدي كانت " له معرفة بالإيقاع والنغم، وتلك المعرفة هي التي أحدثت له علم العروض فإنهما متقاربان في المأخذ "^(٣). وإذا كان الأصل في استعمال لفظة الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقى والنغم، فإننا نجدهم يستعملونها في بعض الأحيان للتعبير عما يحدثه الوزن الشعري من موسيقى، وفي هذا السياق يقول ابن طباطبا العلوي " وللشعر الموزون إيقاع يطرب المهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه "^(٤)، وقد ذهب قسم منهم إلى عد الوزن والإيقاع شيئاً واحداً، ومن هؤلاء ابن سينا الذي نجده يُعرِّف الشعر بأنه "

(١) ينظر: ما لا يؤدبه الصفت، ٢٩-٣٠. وقضايا الشعرية، ٤٢.

(٢) صاحب في فقه اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧م، ٤٦٧.

(٣) طبقات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، د. ت، ٢/ ٢١٤. وقد ذكر ابن منظور في (لسان العرب) أنَّ الخليل ألف كتاباً في اللحن والقداء سمَّاه (كتاب الإيقاع). ينظر: لسان العرب، ابن منظور مادة (وقع).

(٤) هياء الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زروق، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ٢٠١٠. وينظر: شرح ديوان العماسي، ٦٠.

كلام مخبّل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية^(١)، ثم يردف هذا التعريف قائلا " ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر^(٢)."

ويبدو أن الفكر النقدي العربي الحديث لم يستطع هو كذلك أن يتجاوز إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع، إذ ما زال قسم من النقاد المعاصرين يُصرّ على الربط القسري بينهما، ويرفض أي حديث عن الإيقاع بمعزل عن الوزن، فالإيقاع الشعري - بحسب هذه الفئة من النقاد - " إيقاع وزني، كميا كان أم نبريا، أي إنه منتظم، أو على قدر عال من الانتظام"^(٣) وقد أشاروا إلى أن هذا الإيقاع " لا يبقى إيقاعا، ويكف عن أداء وظائفه (النغمية والتنظيمية والتعبيرية) إذا لم يتوافر فيه عنصر الانتظام، لأنه هو منبعها الأول، و هي تصدر منه متداخلة مع بعضها"^(٤). وينتهي قسم آخر من النقاد إلى القول إن الوزن ليس إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع الشعري، لأن هذا الإيقاع يقوم - بحسب هذه الفئة - على علاقات خاصة بين مستويات متعددة في النص الشعري كالـ مستوى النحوي، والمستوى البلاغي، والمستوى العروضي، وغيرها. وقد تمت الإشارة في هذا السياق إلى أن القصائد قد تشترك في البحر الشعري الواحد، ولكنها تكون ذات إيقاع مختلف لاختلاف التجربة التي أحاطت بكتابتها، فالبحر الطويل عند امرئ القيس هو نفسه عند المتنبي من وجهة

١ (كتاب الشفاء (فصل في الشعر مطلقا واصناف الصيغ الشعرية)، ابن سينا ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو، ١٦١، ١٦٢. وينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم السلجقسي، تقدير وتحقيق، علاء الدين، مكتبة المعارف، الرياض - المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٠م، ٢١٨، ٢١٧.

٢ (كتاب الشفاء، ٤٠٧.

٣ (الفن الحديث وحداثة النظم، ١٠٧.

٤ (المصدر نفسه، ١٠٥.

هروضية، ولكنه ليس كذلك من وجهة إيقاعية^(١). وربما قاد هذا الأمر الى البحث عن عناصر إيقاعية يشتمل عليها الشعر غير الوزن، ولا سيما أن القدماء انفسهم أشاروا الى مثل هذه العناصر من دون أن يذكروها صراحة، وقد ذُكر في هذا السياق أن الباحثي استوفى في شعره من هذه العناصر ما لم يستوفه غيره من الشعراء حتى " كان النقاد يقولون إن شعره صنعة خفية "^(٢). وقد توافق عدد من النقاد المعاصرين على إطلاق تسمية الإيقاع الداخلي على ما تم الحديث عنه أو الإشارة إليه من عناصر إيقاعية غير الوزن في القصيدة، ولكن الإشكالية التي ارتبعت بهذا النوع من الإيقاع هي صعوبة تحديده أو قياسه، فهو أكثر تعقيدا واشد غموضا من مصطلح الإيقاع مجردا، وربما نتج عن هذا الغموض تباين كبير بين النقاد في تحديد مظاهر هذا الإيقاع في النص الشعري، فذهب قسم منهم مذهبا بلاغيا واخذ يبحث في موسيقى الكلمة ومدى خلوها من التناظر بين أصوات الحروف، وابتعادها عن الغرابة، وغيرها من الشروط التي ذكرها البلاغيون لفصاحة الكلمة، فضلا عن البحث في المحسنات اللفظية كالجناس والطباق وغيرها، وتوجه قسم آخر الى البحث عما سمّاه التجمعات الصوتية المتماثلة التي يرى أنها تتحقق من خلال تكرار بعض الأصوات والأحرف في النص الشعري بطريقة معينة^(٣).

مقولة الإيقاع الداخلي إذن ليست حكرا على قصيدة النثر، فهي قد استعملت من لدن العديد من الدارسين لبيان عناصر إيقاعية غير مرتبطة

(١) ينظر: الإيقاع والرمز، ص ٦٩.

(٢) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بحكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م، ١٤٥. وينظر: الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوحي، دار المصادر للنشر والتوزيع - دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ٧٨-٧٦.

(٣) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي، ص ٦٤. وبناء القصيدة في النقد العربي القديم، ١٩٧. والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٩٩-٩٠.

بالوزن العروضي في الأنواع الشعرية السابقة كالشعر العمودي والشعر الحر، ولكن الذي يبدو أن التوظيف الأهم لهذه المقولة جاء مع دعاة قصيدة النثر وانصارها الذين أخذوا يرددون " إن ما يطلق عليه اليوم (الإيقاع الداخلي) يرتبط بالحديث عن قصيدة النثر"^١، وربما من هذا المنطلق شغلت فكرة هذا الإيقاع حيزاً مهماً من الجهد النقدي والتنظيري الذي رافق الدعوة إلى كتابة القصيدة المذكورة.

ومما لا يخفى أن مرحلة التأسيس لمقولة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية قد بداها أدونيس في مقالته الرائدة المار ذكرها، وبيدائه في مقالته التأسيسية هذه حاول أن يستبقي آراء المعارضين على مشروعه، هؤلاء المعارضين الذين ما انفكوا يؤكدون أن الوزن والقافية يوفران عنصراً موسيقياً لا يمكن الاستغناء عنه في كتابة الشعر، وقد جاء رد أدونيس عليهم من خلال الإشارة إلى أن قصيدة النثر وأن كانت تخلت عن الوزن فإنها لم تتخل عن الجانب الإيقاعي للشعر، و هو في هذا السياق يؤكد " إن الشعر لا يحدد بالعروض، و هو أشمل منه، بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق التعبير الشعري"^٢، ولبيان رأيه في علاقة الشعر بالموسيقى يذكر أدونيس أن نشأة الشعر لا بد أن تكون مرتبطة بأصل موسيقي، وأن تكرار الصوت في فواصل منتظمة، و تساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات التي يحققها الوزن الشعري المقنن توفر للشعر عنصراً موسيقياً يقر بأنه ضرورة من ضرورات الشعر، ولكنه من جهة ثانية يؤكد أن " إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، و طاقة الكلام

١ (قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث) (رسائل ماجستير)، ١٤٧.

٢ (في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، ٧٥.

الإيحائية، والذبول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة — هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم...^(١).

ويرى أدونيس ومثله رفيقه أنسي الحاج أنّ قصيدة النثر إيقاعاً متنوعاً مختلفاً عن الإيقاع القديم الذي يصفه الثاني بأنه مفروض على القصيدة من الخارج^(٢)، ويذكر أدونيس أنّ هذا الإيقاع " يتجلى في التوازي والتكرار والنبذة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها"^(٣).

وقد وجدت آراء أدونيس حول قصيدة النثر وإيقاعها الخاص المختلف عن إيقاع الشعر العمودي صداها عند مناصري قصيدة النثر العربية الذين أخذوا يرددون مقولات من قبيل " الشعر إيقاع لا عروض"^(٤) و " إنّ الوزن ما هو إلا صورة الإيقاع... وهو جزء من الإيقاع. فالإيقاع سابق للموسيقى والشعر"^(٥). وكانت لعدد من هؤلاء المناصرين محاولات واجتهادات أخرى سعوا من خلالها إلى إقناع الآخرين بتوافر قصيدة النثر على إيقاعها الخاص، وقد استعان عدد منهم لتحقيق هذه الغاية بدراسات لنصوص عدد من شعرائها، ولعل مما يلاحظ على هذه الجهود أنّها لم تختلف كثيراً عن جهود أدونيس السابقة، بل هي في كثير من الأحيان لم تزده على أن تكون " صدى لآراء أدونيس أو تعليقات تنطوي على الكثير من المغالطة والتمحّل"^(٦). ومما لا يخفى أنّ هذا الخطاب النقدي تضمن إشارات لا تخلو من أهمية إلى عناصر إيقاعية يمكن رصدّها في

١ (المصدر نفسه، ٧٧.

٢ (ينظر، ١٢.

٣ في قصيدة النثر، مجلّة (شعر)، ٨٠.

٤ (الشعر العربي الحديث (٣)، الشعر المعاصر، محمد نهس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م، ٤١.

٥ (ما لا تؤديه الصفحة ٢٩-٢٠.

٦ (إشكاليات الحديث في الشعر العربي الحديث، ١١٠.

عدد من القصائد النثرية التي اختيرت بعناية وقصديته، ولكنه بالمقابل من ذلك لم يُفلح في وضع ضوابط محددة لهذا الإيقاع، ومن ثم لم يستطع إقناع الآخرين بما ذهب إليه من آراء، وقد كانت هذه حال معظم من درس إيقاع هذه القصيدة من النقاد العرب ومنهم النقاد العراقيون الذين سنعرض لأرائهم الآن.

يقف الدكتور حاتم الصكر في مقدمة النقاد العراقيين الذين حاولوا دراسة إيقاع قصيدة النثر العربية، وقد جاءت محاولته هذه مقترنة بدراسة نصوص مختارة لثلاثة من شعرائها البارزين، وهم محمد الماغوط، وأنسي الحاج، وادونيس، وقبل أن يشرع بقراءته النقدية للنصوص المذكورة، يقرّ الصكر بصعوبة المهمة التي تقع على عاتق من يبحث في إيقاع قصيدة النثر أو الإيقاع عامة، فموضوع البحث هذا يدخل - على حد قوله - " ضمن ما لا يوصف رغم أنه يدرك بالمعرفة"^(١). ولعل أولى الإشكاليات التي انطوى عليها جهد الناقد المذكور تتمثل في إشارته إلى " أن الإيقاع الداخلي يأتي غالبا تعويضا عن الإيقاع الخارجي الغائب في النصوص الحديثة، وعدم توفره في نماذجها المتنازلة عن صدى القافية ورتابة التفعيلة.. مما يجعل الإيقاع الداخلي يؤدي وظيفة تكوينية بإزاء المهمة الإطارية للإيقاع الخارجي"^(٢)، فهذا الكلام لا يمكن أن يمر من دون مناقشة، لأنه - كما سيتضح الآن - ينطوي على مغالطة وتمحل كبيرين. واول ما يؤكد هذه المغالطة أن الناقد اصدر حكما مطلقا عندما افترض منذ البدء أن ما سمّاه الإيقاع الخارجي (الوزن) اصبح غالبا عن النصوص الحديثة، و كأنه بذلك يريد أن يربط الحداثة

(١) ما لا تؤديه الصفحة ٢٢.

(٢) ما لا تؤديه الصفحة ٢٢. وينظر مصدره.

الشعرية بالتخلي عن الوزن و ربما بقصيدة النثر نفسها، و هو امر غير دقيق، لأن الحداثة لا يمكن أن ترتبط بشكل معين دون سواه، ولعلنا نستطيع أن نستدل على ما قلناه بأن عددا من شعراء قصيدة النثر العرب (و هم دعاة متحمسون للحداثة الشعرية) ما زالوا يكتبون القصيدة الموروثة، وفي مقدمة هؤلاء أدونيس نفسه، فكيف يكون التخلي عن الوزن مقياسا للحداثة الشعرية مع أن دعاة هذه الحداثة أنفسهم لم يتخلوا عنه كليا فيما يكتبون؟ إننا - في حقيقة الأمر - نلمس في كلام الدكتور الصكر هذا حماسة زائدة و ربما انحيازا واضحا الى شكل كتابي اعتمادا على معيار مسبق هو التخلي عن الوزن، و هذا الموقف قد لا يكون مختلفا عن موقف خصوم قصيدة النثر و رافضيها الذين انتقدهم هو نفسه في موضع آخر من كتابه لأنهم يشترطون الوزن معيارا للقبول بانتماء الكتابة الى جنس الشعر^(١).

و ثاني الإشكاليات التي انطوى عليها كلام الدكتور الصكر تتمثل في عده الإيقاع الداخلي بديلا عن الإيقاع الخارجي العائب عما سماها النصوص الحديثة التي تنازلت عن (صدى القافية ورتابة التفعيلة)، و هو يؤكد في هذا السياق فضل الإيقاع الداخلي على الإيقاع الخارجي، فالأول يؤدي - بحسب قوله - وظيفة تكوينية بينما يؤدي الثاني مهمة إطارية. ومن الواضح أن هذا الكلام ينطوي على تناقض لا يمكن تجاوزه، فإذا كانت مهمة الإيقاع الخارجي إطارية كما يدعي، لماذا إذن يبحث شعراء قصيدة النثر عن تعويضه بالموسيقى الداخلية؟ و هل يمكن - حقا - أن يكون الإيقاع الورني إطارا لا غير في الشعر الموروث بصورة مطلقة وبمستوى التعميم نفسه الذي وجدناه عند الباحث؟ إنه من غير المقبول حتما أن نجرد الإيقاع الورني من كل وظيفة يؤديها في

(١) ينظر المصدر نفسه، ٢٨-٢٩.

الشعر و ندعي أنه ليس سوى إطاراً تُؤطر به القصيدة، كما أنه من غير الصحيح أن تُبسّط المسألة التي يعترف دعاء قصيدة النثر أنفسهم بمدى تعقيدها ويزعم أن للإيقاع الداخلي أفضلية على الإيقاع الخارجي حتى قبل أن يقتنع الآخرون بوجوده أصلاً ، ولعل الأجدر في هذا السياق أن ينصرف الجهد الى إثبات وجود هذا الإيقاع أو في الأقل الوصول الى ضوابط تمكن الآخرين من تلمسه والإقرار بوجوده قبل أن ندعي أفضليته على سواه.

ولعل الجزء الأهم في جهد الدكتور الصكر يكمن في محاولته إقناع المتلقي بتوسّع مفهوم الإيقاع في الفكر النقدي العالمي المعاصر، وقد كانت له في هذا السياق التفاتات الى جهود الشكلانيين الروس الذين ينقل عنهم " استنتاجهم أن الخطاب يمكن أن يبقى شعراً حتى مع عدم المحافظة على الوزن " (١) ، و هو يرى أن المبدأ الذي يؤديه الإيقاع يتمثل بالانسجام الذي يمكن أن يتحقق بطرائق عديدة ليس الوزن الا واحداً منها، وانطلاقاً من إيمانه بأن هذا الانسجام يمكن أن يتحقق في غير الشعر كما يتحقق فيه، ينتهي الدكتور الصكر الى نتيجة مفادها أن مفهوم الإيقاع لم يعد محصوراً بالشعر، وأنه تجاوزه الى النثر والفنون الأخرى، حتى أصبح شائعاً الحديث عن إيقاع اللوحة وإيقاع للمسرحية وإيقاع للنثر الفني، وهذا كله - برأيه - يؤكد شمولية الإيقاع وعدم صحة محاولات تحديده بأعداد أو أنغام معينة (٢). من هذا المنطلق تبدو مهمة الدكتور الصكر في البحث عن إيقاع قصيدة النثر ليست بالعسيرة ، بل هي، وفق هذا المنظور، تكاد تتحقق بمجرد الكشف عن انسجام معين

(١) ما لا توديه الصفحة ٢١.

(٢) ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أوعلاقات صوتية أو دلالية بين مكونات النص الأدبي، ويكفي بعد ذلك القول إن هذا الانسجام وهذه العلاقات هي التي تؤلف الإيقاع الداخلي له.

وبعد أن ينتهي من الجانب النظيري لبحثه ينتقل الدكتور الصكر الى التطبيقات التي استهلها قبل أن يشرع بدراسة قصائد الشعراء الثلاثة المذكورين، بدراسة لنص صوفي من (كتاب المواقف والمخاطبات) للنفري، وقد حاول الناقد أن يرصد علاقات التوازي والتضاد بين مكونات النص المذكور، فضلا عن محاولته رصد نسقي التكرار والتعاقب، ليتوصل من خلالها الى بنيته الإيقاعية التي وجدها تقوم على ما سماه (إيقاع الفكرة)، أما المستوى الصوتي للإيقاع، فقد جاءت الإشارة إليه بشكل مقتضب من خلال الجزء الأخير من نص النفري (يا عبدُ قد رأيتني في كل قلب فدلَّ كلَّ قلب عليَّ لا على دكري لأخاطبه أنا فيهتدي، ولا تدله الا عليَّ فإنك إن لم تدله عليَّ دللته على التيه فتاه عني و طالبتك به)، إذ وجد الناقد في تكرار الجار والمجرور تجسيما للصوت الموجَّه للخطاب من خلال التركيز على ضمير المتكلم (الياء) وما يقابله من صمائر أخرى^(١).

أما قصيدة الماغوط (أغنية لباب توما) فقد كانت أول النصوص الشعرية التي حاول أن يدرس بناءها الإيقاعي، واستهل الناقد جهده هذا بملاحظة مهمة لافتا النظر الى الممارسة المصودة التي يحققها عنوان القصيدة " فهي أغنية لا تقدم إيقاع الأغنية الشائعة. أغنية تطرح الوزن والقافية والمجانسات الزاعقة، و هي موجَّهة الى المكان الذي سنكتشف منذ البيت الثالث أن الحزن يجلل عيون نساائه. ولا شيء فيه يستدعي الغناء والفرح... "، وكما

(١) ينظر: ما لا تؤديه الصفحة ٢٨. وينظر نص النفري في الصفحة نفسها.

(٢) المصدر نفسه: ٤٠. وينظر نص القصيدة في الصفحة السابقة.

هو الحال في النص السابق يضع الدكتور الصكر يده على مجموعة من علاقات التوازي والتكرار بين مكونات القصيدة، ويشير الى أن هذه العلاقات أسهمت مع إيقاع الحزن (عيون النساء الحزينة، ومخاطبة الأم) التي لوّنت النص، في إنتاج الإيقاع العام الذي ساد القصيدة و هو إيقاع التناقض القائم على الصور الحادة المتنافرة الذي لخصه الناقد بما سمّاه جملة النص الكبرى: (جمال الفقر وعذابه)^١. وربما اتضح لنا - الآن - أن الإيقاع الداخلي الذي لمسه الدكتور الصكر في كل من النصين السابقين يكاد يتأسس في مجمله على مقولة (إيقاع الأفكار) التي نقلها عن ريتشاردز^٢، ولعل هذا ما سيتضح لنا بصورة جلية عندما نقرأ تحليله لقصيدتي أنسي الحاج، وادونيس.

ففي تحليله لأولاهما (قصيدة أنسي الحاج)، يبحث الناقد في العلاقات الداخلية بين ما أسماه الجمل الشعرية الصغرى في النص، وما ترتبط به هذه الجمل بمجموعها من علاقة بكلية النص، لافتاً النظر في الوقت نفسه الى انساق التوازي التي أسهمت في تأليف تلك الجمل الصغرى. وكما هو الحال في القصيدة السابقة، لا يعمل الدكتور الصكر الإشارة الى عنوان النص (خطة) الذي يراه موجهاً قوياً له دور فاعل في إنتاج إيقاع النص ودلالاته، فهذه (الخطة) تشبه ما يحدث في الحرب، وقد عمد الناقد إثر ذلك الى دمج الجملتين (١،٣) ليؤلف منهما جملة كبرى نعرّفنا على ما كانت تعمله المرأة:

- كنتِ تصرخين بين الصنوبرات، يحمل السكون رياح صوتكِ الى أحشائي، تعالَ يا حبيبي!

١ (ينظر المصدر نفسه، ٥٠-٥١).

٢ (ينظر: مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢م، ١٩٧.

وبالمقابل من هذه الجملة الكبرى، يؤلف الناقد جملة ثانية عبر دمج الحملتين (٢٠٤)، وهذه الجملة تعرفنا بما كان يفعله الرجل:

~ كنتُ مستترا خلف الصنوبرات، اختبئُ، اتلقى صراخك واتضرع كي لا تُريني، فأجىءُ إليك، فتَهريبي (كدا) ^(١).

ينتهي الدكتور الصكر بعد ذلك الى أن التوازي الدلالي والتركيبى بين الجملتين المذكورتين، وما ينطوي عليه النص من مفاجأة أو مخالفة للتوقع في الجزء الأخير منه " إذ نحسب أن المتكلم يختبئ كي لا يستجيب لندائها، فيما يتصح أنه يخشى أن تراه إذ يدعوها إليه أوبجىء إليها ^(٢)، فصلا عن تراتب الأفعال بالصورة التي وردت في القصيدة، ثم تأتوا وفق منطق دقيق بُني عليه نص الحاح، فالشاعر - على حد قوله - " يبتث إلينا نصا لا يمكن فهمه و تلمس إيقاعاته الا بالتعرف على منطق الدقيق ^(٣)."

أما نص أدونيس (رقعة من تاريخ سري للموت)، فقد بحث فيه الناقد كمعادته عن صور أخرى لعلاقات التوازي بين مكوناته، كالعلاقة بين السؤال والمعرفة، مشيرا الى أننا " لا نستطيع التعرف على إيقاع الفكرة في هذا النص الا اهتداءً ببنية السؤال والبحث عن إجابة مستحيلة ^(٤)، ومنتها الى أن ثمة تواريا بين الفكرة وتجلياتها النصية، وفي هذا التوازي بالذات يمكن - براهه - تلمس الإيقاع الخاص للنص المذكور ^(٥)."

١) ما لا تؤديه الصفح ٤٢. ويقارن بين القصيدة في الصفحتين السابقتين.

٢) ما لا تؤديه الصفح ٤٢.

٣) المصدر نفسه، الصفحتين نفسهما.

٤) المصدر نفسه، ٤٤. وينظر نص أدونيس في الصفحتين السابقتين.

٥) المصدر نفسه، الصفحتين نفسهما.

وعلى الرغم من أهمية الأفكار التي انطوى عليها جهد الدكتور الصكر في بحثه عن الإيقاع الداخلي للنصوص الأربعة، ولا سيما أنه استطاع أن يضع يده على خصائص نصية لا أحد يستطيع انكار دورها الفاعل في إنتاج شعرية النصوص التي قراها، فإنه في الوقت نفسه لم يستطع أن يتوصل إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها، وأن يُثبت بالدليل القاطع انتظام هذه النصوص على بنية إيقاعية معينة، فهو في حقيقة الأمر لم يفعل شيئاً سوى استثمار بعض مقولات أدونيس عن إيقاع قصيدة النثر، ومحاولة تطبيقها على النصوص المار ذكرها.

وفي مسعى مماثل لما وجدناه عند الدكتور الصكر، تأتي محاولة ناقد عراقي آخر هو الدكتور محمد صابر عبيد لدراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، وقد جاء جهده هذا ضمن دراسة مطولة سعى من خلالها إلى تلمس البنيتين الإيقاعية والدلالية للقصيدة العربية الحديثة. واذ يُقر الدكتور عبيد بأن " قصيدة النثر خالية من الوزن الذي يقوم بهندسة الأرضية الموسيقية للقصيدة الحرة، وهي تفقد بذلك عنصراً من عناصر النجاح غاية في الأهمية"^١، فإنه يؤكد من جهة ثانية، كسابقه، أن هذه القصيدة تطمح إلى " تشكيل إيقاعها الخاص بالاستعاضة عن بحور الخليل (بانسجام داخلي) لا يفتأ يتجدد ولا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين"^٢، ولمعرفة أثر هذا الانسجام في إنتاج إيقاع قصيدة النثر يتوقف الناقد عند ثلاثة نصوص لثلاثة من شعرائها، ولعل من الجدير بالملاحظة أن الشعراء الذين وقع

١ (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ٨٠.

٢ (المصدر نفسه، ص ٧٦. وينظر مصدره.

عليهم الاختيار هم أنفسهم الذين اختارهم سابقه (الماغوط، وانسي الحاج، وادونيس).

وأول النصوص التي وقع عليها الاختيار هي قصيدة (رسالة الى القرية) لمحمد الماغوط، التي أشار الناقد الى أن إيقاعها يقوم على براعة في التصوير واستخدام التشبيهات الصورية الطريفة، فضلا عن العفوية والتلقائية المدهشة^١. ومن هذه الملاحظة الأولية يبدو حديث الدكتور عبيد عن الإيقاع أكثر تساهلا من سابقه، فالبراعة في التصوير يمكن أن تعد معطى إيقاعيا في النص، وهكذا هو الحال مع استعمال التشبيهات الطريفة، والعفوية، والتلقائية، وعلى هذا الأساس يصبح الحديث عن الإيقاع ممكنا ومشروعا في أي نص أدبي ما دامت تتوافر فيه العناصر المذكورة

ولا احسبنا نحيد عن الصواب إذا قلنا أن إستراتيجية الناقد تكاد تقوم في مجملها على إقحام لفظة الإيقاع أو الموسيقى في كل حديث عن خاصية من خصائص النص التي يكتشفها أو يضع يده عليها بحيث أن دلالة هذه اللفظة عنده تبدو مقاربة لدلالة مصطلح (الشعرية) " بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هي قوانين محايدة تنتج عنها الأعمال الأدبية وتجليها في أن "، وهكذا نحده يتحدث من شاعر القصيدة الذي عمل على (موسقة الفكرة) التي أراد أن يعبر عنها (الغربة المزدوجة في المدينة) عبر تسلسل حكايات مبنية على تتابع اللقطات التصويرية، وينبّه الى أن هذه اللقطات رسمت من خلال التشبيه الذي تتناعت أدواته (الكاف، مثل) بشكل لافت في النص، ثم الإشارة الى أن هذه الأدوات تحقق نوعا من (التوازن

١ (ينظر، المصدر نفسه، ٧٢. وينظر نص القصيدة في المصنعة نفسها والتي تليها).

٢ (نظريات معاصرة، ٢١٩).

(الإيقاعي) بين المشبه والمشبه به، ثم بعد ذلك الحديث عن المتلقي ودوره في أن (يشكل إيقاعاً) للقصيدة عبر تفاعل النص مع أحاسيسه ومشاعره^(١).

وفي تحليله للمقطع الموسوم (استطراد رابع) من قصيدة أدونيس الطويلة (مفرد بصيغة الجمع) يحاول الدكتور صبيد التوقف عند جوانب صوتية يرى أنها تحققت بوساطة الزخم المعلي الذي يوفر - على حد قوله - إمكانية تطور درامي لحركة فعلية أو تقابلية ذات إيقاع متوازن، ويضيف أن القصيدة تشتمل في مقطعها الصغير هذا على مساحات من البياض أو الفراغ، وهذا برأيه - أيضاً - يوفر إيقاعاً خاصاً عبر توزيع سواد الكتابة بطريق مخالفة و غير مألوغة^(٢).

ويستمر الناقد في منهجه هذا، ويذكر، فضلاً عما تقدم، أن الصورة الشعرية التي اشتملت عليها القصيدة قدمت " بإيقاع جديد نابع من غرابيتها وعمقها وقابليتها على الإدهاش"^(٣)، ويحاول بعد ذلك أن يتلمس بعدا إيقاعيا في المستوى الدلالي للنص، فيشير إلى أن ثمة تناوباً حاصلًا بين أفق الدلالة الموجب وافق الدلالة السالب، وهذا التناوب يعمل - برأيه - على تشكيل تنوع حركي في الإيقاع^(٤).

أما قصيدة أنسي الحاج، وهي الثالثة التي تناولها الناقد، فقد جاء تحليله لـ (إيقاعها) بالطريقة نفسها التي اتبعها في النصين السابقين، إذ نراه يؤكد اشتغالها على (أنماط إيقاعية) من خلال (نبض اللقطات)، و (الجمل القصيرة

١ (ينظر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص ٧٥

٢ (ينظر، المصدر نفسه، ص ٧٢.

٣ (المصدر نفسه، الصفحت نفسها.

٤ (ينظر، المصدر نفسه، الصفحت نفسها.

جدا)، و (تنوع الأساليب اللغوية)، و (توزيع الكلمات)، و (ترددات الأصوات المتشابهة)، و (التكرار)، وغيرها^(١).

من كل ما تقدم يتبين لنا بوضوح مدى توسع مفهوم الإيقاع عند الناقدين المذكورين و غيرها من أنصار قصيدة النثر، وقد اشرنا من قبل الى أن هذا التوسع بني على أساس الأفكار التي طرحها أدونيس في تنظيره لهذه القصيدة، فضلا عن استثمار مقولات عن أنماط إيقاعية كثر الحديث عنها في الآونة الأخيرة، كإيقاع السرد وإيقاع الحوار، وإيقاع البياض، وإيقاع الأفكار^(٢).

ولم يكتفِ قسم من النقاد بالأنماط الإيقاعية المذكورة فراح يتحدث عن نمط آخر سمي بـ (الإيقاع البصري) أو (المروض البصري) الذي يرى الدكتور عبد الإله الصائغ أنه " يحوّل الموجات البصرية الى موجات سمعية استنادا الى قدرة التخيل على وضع التماثل في اللاتماثل"^(٣)، وفي محاولة منه لتحديد مسالك هذا النوع من الإيقاع يشير الدكتور الصائغ الى عناصر كتابية، و صوتية، و دلالية، يمكن تلمسها في النص الشعري، وقد ذكر من هذه العناصر، التكرار البصري، والتكرار الدلالي، والاجتهاد في طول الشطر الشعري، و تصاقب ملفوظات الكلمات، والإيقاعات التلقائية، و غيرها^(٤). ومن الواضح الاشتغال على هذه العناصر كلها يؤكد أن مفهوم الإيقاع البصري لا يقل سعة عن مفهوم الإيقاع الداخلي، بل هو يكاد يكون مرادفا له، و كلا

١ (ينظر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ٧٩-٨٠.

٢ (ينظر، المصدر نفسه، ٢٨، ٥٦. و شعريّة الإيقاع المعنى و نبوة الرقعة الشعرية، د. محمد صابر صبيد، مجلة الأقاليم، العدد الثالث، ٢٠٠٢م، ٩.

٣ (دلالة الممكن في قصيدة النثر، ١٩. و ينظر مصدره.

٤ (ينظر، المصدر نفسه، ١٩، ٢٦. والإيقاعات التلقائية عند الناقدين هي الإيقاعات الوظيفية التي تأتي على نحو غير مقصود في النص الشعري.

الإيقاعين مما لا يمكن قياسه أو تحديده بصورة واضحة، لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بفعل القراءة، ويمدّ استعداد المتلقي للتعامل بإيجابية معه.

لقد حكمت الرؤية التي تقوم على توسيع مفهوم الإيقاع، وبشكل واضح، جهوداً نقدية لعدد آخر من الدارسين العراقيين الذين أخذوا يرددون: "إنّ الإيقاع معادلة عامة تشمل كافة مجالات الحياة (كذا)، بما فيها النشاط الأدبي، الذي ينضوي ضمنه، مجال رحب من الإيقاع النثري"^١ و "إنّ الإيقاع في قصيدة النثر هوايقاع مفتوح. بينما في القصيدة الموزونة مغلق"^٢، وفي كل مرة يحاول هؤلاء بيان هذا الإيقاع مستثمرين مقولات أدونيس التي أشرنا إليها فيما سبق، وبطريقة تكاد تكون آلية، مما أوقع بعضهم في أخطاء فادحة، و حسبنا أن نقشير، لإثبات ذلك، إلى أحدهم الذي استشهد بمقطع من قصيدة (عبور الوادي الكبير) للشاعر سعدي يوسف لقياس ظاهرة التكرار التي عدها إحدى مكونات ما أسماه (الإيقاع الشكلي) في قصيدة النثر^٣:

ها هي شمس القرى تمنح الفحل غابا من الريش أحمر

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا

ها هي شمس القرى

ها هي..

١ (البناء الفني في قصيدة الماغوظ النثرية (أطروحة دكتوراه)، ١٦. وينظر، المصدر نفسه، ٢٢، ٢٧.

٢ (قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ١٢٢.

٣ (ينظر، المصدر نفسه، ١٢٢. وينظر نص القصيدة في: الأعمال الشعرية، سعدي يوسف، المجلد الأول (البنائي كلها)، ١٦٢، ١٦٧. و جدير بالذكر أنّ الباحث لم يكتفِ موقفاً في كثير من استشهاده، إذ وقع اختياره في أكثر من مرة على نصوص ليست لها علاقة بقصيدة النثر، فضلاً عن قصيدة سعدي يوسف، ويمكن أن نذكر قصيدة أخرى موزونة للشاعر نفسه، و نصوصاً لعبيران خليل جبران بعضها مكتوب أصلاً بالإنكليزية، و غيرها. ينظر الصفحات: ١٠٩، ٩٨، ٩١، ٩٢، ٩٨، ٦٩ على التوالي.

ها هي..

ها...

هي...

ففي الوقت الذي ينصب فيه جهد الباحث المذكور على بيان أثر تكرار ضمير الغائب (هي)، وأثر الحذف الذي أخذ يتصاعد ابتداءً من السطر الثاني مما جعل القصيدة تبدو وكأنها (تأكل نفسها)^{١٠}، نجد أنه يغفل عن مظهر إيقاعي لا يمكن أن يختلف عليه اثنان، وهذا المظهر يتلخص في أن القصيدة ليست قصيدة نثر بالمطلق، بل هي قصيدة موقّعة أفاد الشاعر فيها من تقنية التداخل بين تفعيلات أكثر من بحر شعري في ظاهرة أصبحت شائعة في الشعر الحديث حتى تنبه لها أكثر من ناقد^{١١}، وهذا ما سيتضح بعد تقطيع المقطع الذي استشهد به الباحث:

هاهي / شمس / قرى تم / نخنخ / لغاب / منزري / شاخمر

فاعل / فاعل / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

هاهي / شمس / قرى تم / نخنخ / لغاب

فاعل / فاعل / فعولن / فعولن / فعولن

هاهي / شمس / قرى

١٠ استعير هذا التعبير من إحدى قصائد الشاعر فاضل العزاوي. ينظر: سلاما أينما الموجة سلاما أينما البحر، فاضل العزاوي، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٧٤م، ص ٨٩.

١١ ينظر: دبر الملائكة، دراسة نقدية لظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر، د. محسن الطيمش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٢٨٥ وما بعدها. والقصيدة العربية الحديثة بين الهيئة الدلالية والبنية الإيقاعية، ٢٢٦ وما بعدها.

فاعل / فاعل / فعو

ها هي..

فاعل

ها هي..

فاعل

ها...

ها

هي...

عل

القصيدة إذن من الشعر الحرو هي تقوم على التداخل بين تفعيلتي المتدارك (فاعلن) والمتقارب (فعولن)، مع تنوع في الأضرب أجازته حتى المتشددون في تحديد معايير هذا النوع من الشعر، ومنهم نازك الملائكة^(١)، وهذا ما كان غائبا عن الباحثة التي بدا مولعا وماخوذا بتريديد مقولات الآخرين حول نوع من الإيقاع كان وما زال مثار جدل كبير قد نجده محتدما حتى بين أنصار قصيدة النثر أنفسهم، ولا يهمه بعد ذلك غض النظر عن إيقاع ظاهر لا خلاف عليه كالإيقاع الوزني الذي اثبتناه في القصيدة.

إن المحاولات الكثيرة التي قام بها أنصار قصيدة النثر لإقناع الآخرين باشتغال هذه القصيدة على إيقاعها الخاص لم تلق الرضا والقبول من لدن عدد آخر غير قليل من النقاد، فقد برز في الساحة الأدبية العراقية تيار يرفض

(١) ينظر، قضايا الشعر المعاصر، ٢٢ وما بعدها.

هذه المقولة ويحاول أن يسفه المحاولات التي تدافع عن إيقاع قصيدة النثر، ويمكن القول إن خصوم هذه القصيدة كان لهم إسهام واضح في هذا الشأن حتى يمكن القول أن الاعتراض الأكبر على الدعوة إلى قصيدة النثر جاء منصبا على هذه الناحية بالتحديد.

فمن منطلق إيمانها بأن " النشوة والموسيقى والدفع من مصاحبات الوزن "، تؤكد نازك الملائكة أن قصيدة النثر تفتقر إلى الإيقاع الذي لا تقر بوجود الشعر من دونها، وهي ترى أن دعاة هذه القصيدة إنما يسلكون سبيل الخداع والإيهام عندما يكتبون على أغلفة كتبهم كلمة (شعر)، " ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا وإنما يطالعها في الكتاب نشر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر " ١٠. فالإيقاع إذن - بحسب الملائكة - مرتبط بالوزن، والقصيدة التي تتخلى عن الوزن تتخلى عن الإيقاع ومن ثم تتخلى عن الشعرية التي تقصرها نازك على الشعر، ولا تقر بوجودها في النثر أصلا كما افاد دعاة هذه القصيدة ١١.

أما سامي مهدي فقد تعرفنا على شيء من موقفه من قضية الإيقاع من خلال دراستنا لموقفه من قصيدة النثر عموما، ولا بد من التذكير أن رفضه ارتبط بأمرين اثنين: أولهما، رفضه الحديث أو الاعتراف بإيقاع شعري لا يقوم على الوزن الذي يراه ضابطا ومنظما للإيقاع، و هو في هذا الجانب قريب من

١ (المصدر نفسه: ٢٢٦.

٢ (قضايا الشعر المعاصر، ٢١٢.

٣ (ينظر: المصدر نفسه، ١٦١.

موقف الملائكة التي رفضت قبله أن يكتب الشعر بالنثر وأن يتخلى الشاعر عن الوزن.

و ثانيهما، نقده لدعاة قصيدة النثر ومؤسسيها الذين حاولوا نقل فكرة إيقاع قصيدة النثر من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية، من دون أن يأخذوا بنظر الاعتبار الاختلاف الكبير في الخصائص الصوتية لكل من اللغتين، وقد انتهى مهدي من مناقشته لهذه المسألة الى نتيجة مفادها أن رفض النظام الإيقاعي الحالي للقصيدة العربية المنبثق عن النظام الإيقاعي القديم استنادا الى خبرة غربية مستمدة من تجربة شعرية مفارقة للتجربة العربية يعد هربا من الشعر الى النثر، مشيرا الى أن هذا الهرب يجرد الكتابة الشعرية من أهم خصائصها التي تتمثل - على حد قوله - بالإيقاع المنتظم، و هو ما يمكن أن نسميه نحن الإيقاع الوزني^(١).

ولم تلق مقولة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر الرقوض من لدن معارضي قصيدة النثر فحسب، بل هي قد رفضت - أيضا - من لدن نقاد آخرين كانوا اقرب الى الاعتدال في موقفهم من القصيدة المذكورة، ولم يحاولوا كغيرهم سلب حق شعرائها و دعائها في التحريب والكتابة ولم يكيلوا لهم الاتهامات بالخيانة ومحاولة تهديم التراث، ولكنهم من جهة ثانية ابدوا عدم قناعتهم بالحديث الدائر عن إيقاع هذه القصيدة، واهكوا أن "مسألة الإيقاع في قصيدة النثر تظل مجرد افتراضات نظرية ليس الا"^(٢)، ويبدوا موقف هذه الفئة من منتقدي مقولة الإيقاع في قصيدة النثر مرتبط بالأسباب نفسها التي وجدناها عند المتشددين من خصوم هذه القصيدة من أمثال نازك الملائكة و سامي

١ (ينظر: الحق العداينة و حداثته النمط ١٠٨-١٠٩.

٢ (الصوت الأخير: ٨٨٢.

مهدي، فأول هذه الأسباب يتمثل برفضهم أن يتخلى الشاعر عن موسيقى الورد الشعري، وعدم قناعتهم بأن تتشكل من علاقات التكرار أو التواتر وغيرها بنية إيقاعية ملموسة كما يزعم دعاة قصيدة النثر وانصارها، وفي هذا السياق يرى الدكتور ستار عبد الله أن ما يقال عن الإيقاع الداخلي، أو الإيقاع القائم على الفكرة وتوترها، وعلاقات التكرار والتوازي، وغيرها، ليست سوى مزاعم أو افتراضات نظرية يتشبث بها أنصار قصيدة النثر مشيراً إلى أن هذه المزاعم "أضعف من أن تصمد في وجه الحقيقة النقدية التي تؤكد أن تردد الأصوات أو الكلمات وتكرارها وتواترها، لا يمكن أن يشكل ترابطاً إيقاعياً دالاً ما لم يستند إلى بنية ورنية تمنح هذا التركيب صفة إيقاعية متواشجة مع إحساسات التجربة الشعرية التي ينتمي الشاعر إلى حركتها"^{١١}.

أما السبب الثاني، فيتمثل في اعتراضهم على استعارة الفكرة العامة لهذا الإيقاع من تجارب شعرية مكتوبة بلغات أخرى غير العربية، كالفرنسية والانكليزية، مشيرين إلى أن "سر نجاح قصيدة النثر في اللغات الحديثة كالإنكليزية والفرنسية والألمانية، يكمن في حقيقة أن هذه اللغات تنتمي إما إلى نمط الشعر النبري أو الشعر المقطعي إذ تمتلك هذه اللغات تأسيساً على هذه الحقيقة إمكانات إيقاعية داخلية ناشئة من فاعلية نظام النثر أو المقاطع بينما تفتقد اللغة العربية هذه الخاصية لاعتمادها شبه الكلي على النظام الكمي"^{١٢}.

(١) إشكالية العدد النثري في الشعر العربي المعاصر، ١١٢.

(٢) المصدر نفسه، ١١٢. وينظر: الصوت الآخر، ٢٨٤.

وعلى الرغم من إقرار الناقد فاضل ثامر بأنّ عدداً " من نماذج قصيدة النثر التي كتبها شعراء موهوبون، تمتلك توتراً داخلياً مذهلاً، ولغة متوهجة " (١) نجده يشير من جهة ثانية إلى أنّ هذا التوتر وهذه اللغة المتوهجة لم يعوضا النقص الكبير الذي تعانيه تلك التجارب، فهي تظل - برأيه - " تفتقد إلى تلك الشحنة السرية: الموسيقى والشعرية والإيقاع " (٢)، ويرى الناقد نفسه " أنّ معظم كتاب قصيدة النثر العرب يبتعدون - بشكل واضح - عن ضمان توفر الحد الأدنى من مستويات التوازي والتكرار والتشاكل والتمفصل والنبر والتنغيم وتزاوج الحروف وما إلى ذلك من مقومات إيقاعية مفترضة " (٣) أنّ على قصيدة النثر لكي تكتمل هويتها العربية بوصفها جنساً شعرياً أنّ تكتشف نظامها الإيقاعي الخاص الذي يرى أنّ استنباطه قد يتحقق انطلاقاً من الممكنات الآتية (٤):

- ١- استثمار إمكانات الإيقاع البصري الناشئ من الشكل الخطي والطباعي الشبيه بقصيدة الشعر الحر، أوبالقصيدة المدورة أوبالأشكال الهندسية (الكونكرتية) للإفادة من العناصر التشكيلية البصرية لخلق إيقاع بصري على المستوى السيكلوجي، وإنّ لم يتجذر صوتياً.
- ٢- العناية بخلق انساق التوازي والتكرار والتشاكل والتمفصل.
- ٣- دراسة إمكانات الأنظمة النبرية والمقطعية للغة العربية وللخطاب الشعري العربي.

١ (الصوت الآخر: ٢٩٢.

٢ (المصدر نفسه: الصفحتان نفسها.

٣ (المصدر نفسه: ٢٨٧.

٤ (المصدر نفسه: ٢٩٤.

- ٤- توظيف خاصية التنغيم والوقف والتلوين الصوتي.
 - ٥- استثمار الإمكانيات البلاغية المختلفة كالجناسات والتضفية الداخلية والتمفصلات النحوية والتركيبية.
 - ٦- البحث عن نؤيات إيقاعية صغرى قد تتمثل في الأسباب والأوتاد والمواصل أو في زخافات التضاعيل الاعميادية، وخلق سياق نغمي جديد منها.
 - ٧- الاهتمام بخلق رؤيا شعرية متكاملة على مستوى القصيدة أو ما يسمى إيقاع الفكرة.
- وبصرف النظر عن سلامة أو دقة هذه المقترحات التي تكاد تكون في مجملها تكرارا لأراء و طروحات أنصار قصيدة النثر انفسهم، نجد أن الأهم هو الوصول الى ضوابط أو مقاييس يمكن أن تكون معيارا للقبول بتوفر قصيدة النثر على إيقاعها الخاص، و هو امر ليس باليسير الآن، وربما لا يكون يسيرا في الوقت القريب العاجل، وهذا ما أقر به أنصار هذه القصيدة الذين أخذوا يتحدثون عن التعقيد والغموض الذي تنطوي عليه البنية الإيقاعية لها، مشيرين في الوقت نفسه الى " أن محاولة ضبط نظمها و تحديد قواعدها العامة ما زالت بعيدة بعض الشيء عن تحقيق إنجازات واضحة ومتميزة، و ذلك لأن الإيقاع الداخلي خلوص المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية لا السماعية، بمعنى أنه شخصي ومتغير "١. إيقاع قصيدة النثر إذن كان وما يزال موضع خلاف كبير بين النقاد العراقيين، ويبدو أن هذا الخلاف سيدوم

١ (القصيدة العربية الحديثة بين المبنية الدلالية والبنية الإيقاعية) ٦٠ . ويظهر مصدره

طويلا ما دامت المنطلقات التي يتأسس عليها مفهومه عند الفريق الذي يتبناه والفريق الذي لا يقر بوجوده متباينة، ولعلنا نستطيع بعد استعراضنا موقف كل من الفريقين أن نقف على مجموعة من الإشكاليات التي لم يسلم منها خطاب كل منهما.

ففيما يتعلق بالطرف الأول، و نعني به أنصار القصيدة وإيقاعها، يمكن أن نسجل ما يأتي:

١- تقوم إستراتيجية هذا الطرف على توسيع مفهوم الإيقاع الشعري، حتى وجدنا أن قسما منهم يكاد يستعمل لفظة (الإيقاع) بالدلالة نفسها التي تستعمل فيها لفظة (الشعرية) التي تعنى بدراسة الوظيفة الأدبية للكلام كله منظومه ومنثوره، ولعل من الجدير بالذكر أن هذا التوسيع يفقد قصيدة النثر خصوصيتها، وذلك يعود الى أن الخصائص والملامح الإيقاعية التي تحدثوا عنها يمكن تلمسها في أشكال كتابية أخرى غير قصيدة النثر، كالفصيلة القصيرة والرواية، وغيرهما.

٢- مع هذا التوسيع لمفهوم الإيقاع لم يستطع أنصاره أن يصعوا مفهوما محددًا له، وأن يتوصلوا الى ضوابط تحكمه، وأن يقترحوا أساليب ناجعة لتلمسه أو إثبات وجوده حتى يستطيع المتلقي، في الأقل، أن يميز بين هذه القصيدة والنثر العادي. وقد أشار أحدهم الى هذه الإشكالية بالقول: " إن خبطا دقيقا يفصل بين قصيدة النثر وما يمكن أن يطلق عليه انثرء النثري، إذ أن استسهال قصيدة النثر قاد الكثير من أنصاف

المبدعين وممن ليس لهم أصلا أي صلة بالإبداع الشعري إلى ركوب هذه الموجة التي كادت تجهز على العناصر الايجابية في هذه القصيدة^{١١٠}.

٣- إن كثيرا من الصوابط والإشارات التي اقترحوها لتحديد الإيقاع الداخلي أو الوقوف عليه لم تكن حصرا على قصيدة النثر، ويمكن تلمسها في الأشكال الشعرية السابقة لهذه القصيدة، وحتى في بعض الكتابات النثرية.

٤- لم يخلُ خطاب هذا الطرف من التشنج والمغالاة في تفصيل إيقاع قصيدة النثر الذي ما زال الجدل حوله قائما، على إيقاع الشعر العمودي القائم على الوزن، وقد تطرّف قسم منهم في هذا الشأن، حتى وصل به الأمر إلى وصف هذا الإيقاع بأنه خارجي ورتيب، وغيرها من الصفات التي لا يمكن أن تقبل بأي حال من الأحوال.

أما نقاد الطرف الثاني، و نعتي بهم منكري إيقاع قصيدة النثر، فقد انحطوا خطابهم على هاتين الإشكاليتين:

١- إن إستراتيجيتهم تكاد تقوم في مجملها على تضيق مفهوم الإيقاع الشعري و ربطه بالوزن حصرا، وقد لمسنا هذا الأمر بوضوح عند نارك الملائكة التي وجدناها تستعمل لفظة الإيقاع ولفظة الوزن بالمعنى نفسه، كما لمسناها عند سامي مهدي الذي كان يصر على أن الإيقاع الشعري لا بد أن يكون إيقاعا منتظما قائما على الوزن، ويمكن أن نستثني من ذلك الناقد فاضل ثامر الذي أشار إلى إمكانات إيقاعية غير الوزن في المقترحات التي نقلناها عنه في صفحة سابقة.

١ (القصيدة العربية العدد ١٢٧ بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٨٠)

٢- إن مقولة رفض التأسيس لمفهوم الإيقاع في قصيدة النثر العربية اعتماداً على فكرة مستمدة من إيقاع قصيدة النثر الفرنسية، التي طامنا رددوها و نادوا بها محتجين بأن لكل من اللغتين خصوصيتها، وبأن إيقاع الشعر الفرنسي المقطعي لا يمكن أن يقارن بإيقاع الشعر العربي الكمي، لا يمكن أن تؤخذ مأخذ المسلمات، و هي يجب أن تناقش على مستويات عدة، و ذلك لأننا نرى أن استعارة فكرة الإيقاع من لغة معينة الى لغة أخرى لا تعني بالضرورة استعارة النظام الذي يتألف منه هذا الإيقاع برمته، فهذا امر غير ممكن ولا نعتقد أن أحداً فكر به أوفكر به، سواء من دعاة هذه القصيدة أم غيرهم فهؤلاء يعرفون حتماً طبيعة الاختلاف بين اللغتين، و بين النظامين الإيقاعيين للشعر العربي والشعر الفرنسي. و ارى أن الأمر لا يعدوان يكون بحثاً عن إمكانات إيقاعية توفرها اللغة نفسها سواء أكانت الفرنسية أم العربية أم غيرهما. و ربما تجدر الإشارة في هذا السياق الى قصيدة النثر في اللغة الإنكليزية التي أسست لإيقاعها من طبيعة هذه اللغة نفسها، ولم يُثر احد من النقاد الإنكليز مسألة الاختلاف بين إيقاعها القائم على النبر وإيقاع الشعر الفرنسي المقطعي.

أما الحديث عما يوفره النظامان الإيقاعيان لكل من الشعر الفرنسي والشعر الإنكليزي، من إمكانات لإنتاج أشكال إيقاعية جديدة لا يمكن أن يوفرها النظام الإيقاعي للشعر العربي، فهو - ايضاً - لا يمكن أن يمر من دون مناقشة، لأنه أولاً يفترض أن الإيقاع مرتبط بأنظمة إيقاعية محددة سواء أكانت هذه الأنظمة مقطعية كإيقاع الشعر الفرنسي أم نبرية كإيقاع الشعر الإنكليزي أم ورنية كإيقاع الشعر العربي وغيرها، و هو امر لا يقول به حتى هؤلاء الرافضون، ولأنه من جهة ثانية يفترض عجز اللغة

العربية بثرائها، و تنوع أصواتها عن أن توفر إمكانات إيقاعية لا تقوم على العروض الخليلي، و هذا الأمر يثير حفيظة كثير من النقاد القدماء والمعاصرين الذين أشاروا في أكثر من مناسبة الى خصائص وملامح إيقاعية قد يشتمل عليها النص وان لم يكن موزوناً بموازن الخليل.

ولعل ما أريد تأكيده - هنا - أن الموقف من مقولة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، ينبغي أن لا يقوم على مجرد رفض فكرة استعارته من تجارب شعرية غير عربية حتى يبدو الأمر وكأنه دعوة الى انغلاق لا يمكن أن يقبل في عصرنا الذي يعد الانفتاح على الآخر سمته البارزة، و ربما يكون الأسلم لرافضي مقولة الإيقاع في قصيدة النثر أن يلتفتوا الى النصوص التي أنتجها شعراء هذه القصيدة ويفنلوا ادعاءهم باشتغالها على الإيقاع المزعوم، وهو امر لم يفعله إلا القليل منهم بشكل محدود^(*).

(*) من هؤلاء النقاد الدكتور ستار عبد الله الذي هزق موقفه الرافض لمقولة الإيقاع في قصيدة النثر بدراسة لعدد من النصوص التي كتبها شعراء عراقيون، و لعله الوحيد بين أقرانه في هذا الاتجاه. ينظر: شهرية الحداثة، ٣٩، ٨٤.

المبحث الثالث:

مرجعيات قصيدة النثر

يكثُر الحديث بين الأونة والأخرى من مرجعيات قصيدة النثر العربية، وقد تعددت الاجتهادات، و تباينت مواقف النقاد حول هذه القضية التي يمكن أن تعد جوهرية نظرا لارتباطها بالبحث في المؤثرات التي تقف وراء استحداث اشكال شعرية جديدة في الأدب العربي الحديث، ويمكن القول إن مجمل الآراء حول مرجعيات هذه القصيدة تتركز حول اتجاهين اثنين: يقول أولهما بالمرجعية الغربية للقصيدة، ويحاول أن يستبعد أي حديث عن جنور عربية لهذا النوع من الكتابة. أما ثانيهما، فهو يصر على المرجعية العربية لها، ويحاول أن يقلل من أهمية المؤثرات الغربية في نشأتها، ويمكن أن نذكر فضلا عن هذين الاتجاهين اتجاها ثالثا يسعى إلى التوفيق بينهما بصورة أوبأخرى.

ولعل الذي يتابع الجهد النقدي العراقي الراصد لقصيدة النثر يستطيع أن يلمس بوضوح عناية كبيرة بهذه القضية من لدن مختلف النقاد والدارسين الذين كتبوا عنها، فقد كان البحث في مرجعيات هذه القصيدة، ومحاولة تقصي العوامل التي أسهمت بظهورها الشغل الشاغل للعديد منهم، ويمكننا القول إن هذه القضية ما زالت تتعامل الى اليوم. وتأخذ أبعادا جديدة يتوجب علينا تحريها وإيضاحها بشكل لا لبس فيه، وهو ما سنعمد إليه:

أولا: المرجعية الغربية:

يرتبط القول بالمرجعية الغربية لقصيدة النثر بالجهود الأولى التي قام بها أدباء (شعر) مطلع ستينيات القرن الماضي، فهؤلاء الأدباء أشاروا صراحة

الى اعتمادهم انموذجا غريبا (فرنسيا) في كتاباتهم النظرية الرائدة لقصيدة النثر العربية، وقد اشرنا من قبل الى إقرار كل من أدونيس وأنسي الحاج بأن الأفكار الأساسية التي وردت في مقالة الأول (في قصيدة النثر) ومقدمة ديوان الثاني (لن) إنما كانت مستمدة بمجملها من أطروحة الناقدة الفرنسية سوزان برنار^(١)، وربما يتجلى هذا التوجه بصورة أوضح عند أنسي الحاج الذي كان حادا وانفعاليا في موقفه الرافض لمن يسعى الى أن تكون النهضة والحداثة الشعرية مستندة الى التراث الشعري العربي، وهيتساءل في هذا السياق: "أي نهضة؟ نهضة العقل، الحس، والوجدان، ألف عام من الصفط، ألف عام و نحن عبيد و جهلاء و سطحيون. لكي يتم لنا الخلاص علينا - يا للواجب المسكر - أن نقف امام هذا السد و نبجه"^(٢). ولم تكن هذه النظرة المتعالية على التراث مقصورة على الحاج وحده بل اننا نستطيع أن نلمسها عند كثير من رفاقه الذين أسسوا لقصيدة النثر العربية، حتى أن بعض النقاد وصف تجربتهم بأنها "كانت تحاول أن تنسخ التجربة الأوربية - وبشكل خاص الفرنسية - نسخا دون اعتبار لخصوصية اللغة العربية"^(٣). ويمكن القول إن القطيعة مع التراث كانت ملمحا أساسيا من ملامح تمردهم حتى بدوا أكثر صلة بالثقافة الغربية التي استلهموا منها الشيء الكثير، واشد ارتباطا بتراتها، وهوما نستطيع أن نلمسه بوضوح عند أكثرهم^(٤). وقد كانت الحال هذه سببا كافيا لاستبعاد الحديث عن أية مرجعية لقصيدة النثر غير المرجعية الغربية سواء عند دعائها من الرواد أم عند معارضتها، حتى

١ (ينظر: في قصيدة النثر سجلتر شعر، ٧٥ (الهامش)، ومقدمة ديوان (لن)، ٩٨.

٢ (لن، ١٧، (المقدمة).

٣ (الصوت الآخر، ٢٧٨.

٤ (ينظر: القصيدة البشيرة، جولي سكوت، ترجمت عبد الواحد محمد، مجلتر (الأدب المعاصر)، العدد

(٤١)، كانون الثاني، ١٩٨٠م، ٢٥.

ليبدون القطيعة مع التراث كانت عنصرا أساسيا من العناصر التي تقوم عليها شعرية القصيدة عند روادها من أعضاء تجمع (شعر)، وقد خلف هذا الأمر ردات فعل رافضة ومستنكرة حاول عدد من القائلين على المجلة ومنهم أدونيس تلافيها والتخفيف من حدتها لاحقا.

و حتى اليوم مازال الحديث عن المرجعية الغربية حاضرا بقوة في الدراسات النقدية التي تتناول قصيدة النثر، و هوامر منطقي لا سبيل الى إنكاره، و ربما من هذا المنطلق يذهب معظم النقاد العراقيين الى القول بالمرجعية الغربية لهذه القصيدة، وفي هذا السياق تذكر الدكتورة بشرى موسى صالح أن الاختلاف حول مسألة بداية قصيدة النثر لم يتعارض مع الاتفاق على جذرها الغربي، فالذين يشيرون الى شعر الريحاني المنشور و كتابات جبران خليل جبران بوصفها الشكل الأولي لهذه القصيدة يؤكدون أن مبدعي هذه الأشكال الكتابية تأثروا بشعراء انجليز والمأن وغيرهم، والذين يشيرون الى ريادة أدباء مجلة (شعر) يؤكدون - أيضا - أن هؤلاء لم يُنظروا لهذه القصيدة إلا بعد قراءتهم كتاب برنار حول قصيدة النثر الفرنسية^(١).

ويحاول الدكتور ضياء خضير أن يربط بين العوامل التي أنتجت قصيدة النثر في الأدبين الفرنسي والعربي فقصيدة النثر الفرنسية لم تظهر - على حد قوله - إلا نتيجة لعوامل اجتماعية و سياسية احاطت بروادها هناك ومنهم برتران وسودير وفيرلين، و هو يشير في هذا السياق الى ما كان يشعر به هؤلاء من صدد في العلاقة بينهم وبين المجتمع مما قادهم الى الشعور بالاغتراب الذي كانت قصيدة النثر - برأيه - ثمرة له، ويؤكد الدكتور خضير أن مثل هذا الأمر حصل مع رواد قصيدة النثر العرب في النصف الثاني

(١) ينظر، المرأة والناطقة، ١٩٨٠-١٩٨٩.

من القرن العشرين الذين عانوا من اغتراب مماثل، فما كان منهم الا أن يعلنوا تمردهم ورفضهم للواقع من خلال اشكال شعرية متمردة هي الأخرى كقصيدة النثر، وقد وجد هؤلاء في كتاب برنار إطاراً نظرياً عرفهم بقصيدة النثر الفرنسية وبتاريخها، فما كان منهم الا أن يجعلوه مرجعاً وحيداً لتنظيراتهم الأولى^(١).

و نظراً لأن التماذج الأولى لقصيدة النثر العربية عند روادها من أدباء (شعر) وغيرهم سبقت زمنياً الجهد التنظيري الأول الذي قام به كل من أدونيس وأنسي الحاج اعتماداً على كتاب برنار المذكور، وهما أشرنا إليه في موضع سابق من الدراسة، فإن الاكتفاء بهذا الكتاب المرجعية الوحيدة التي عرفت هؤلاء على قصيدة النثر و شجعتهم على الكتابة خارج الوزن يبدو أمراً غير منطقي وغير مقبول، ومن هنا يصبح البحث عن مؤثرات أخرى أمراً ملحاً ومقبولاً.

و سيرا في هذا الاتجاه يشير الدكتور خضير الى عامل مهم آخر كان له أثر بارز في ظهور قصيدة النثر العربية، وهذا العامل يتمثل بحركة ترجمة الشعر العربي التي شاعت في القرن العشرين، وقد أشار الى مثل هذا الأمر نقاد آخرون منهم الدكتور حاتم الصكر الذي يرى أن ترجمة قصيدة النثر الفرنسية لم تكن عاملاً في ظهور نظيرتها العربية فحسب بل هي كانت عاملاً مهماً في ظهور قصيدة النثر في اداب أخرى غير الأدب العربي، ومنها الأدب الإنجليزي^(٢).

١ (ينظر: شعر الواقع و شعر الكلمات، دراسة في الشعر العراقي الحديث، د. ضياء خضير، منشورات الحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٧٠، ص ٤٧، ٤٨.

٢ (ينظر: شعر الواقع و شعر الكلمات، ص ٤٩. وما لا تؤيده الصفحة ٣٥.

ويشارك مع الدكتور خضير والدكتور الصكر في موقفهم الذي يؤكد أهمية الدور الذي قامت به حركة الترجمة في ظهور قصيدة النثر العربية باحث عراقي آخر هو سرور عبد الرحمن الذي يرى أن ترجمات الشعر الغربي التي شاعت منذ ثلاثينيات القرن العشرين " لم تكن في جوهرها سمياً نحو تقديم شعراء الغرب و تجاربهم للقراء فحسب بل كانت تهدف أيضاً الى محاولة تأليف الذوق العربي مع نتاج شعري ثقيب فيه الأوزان والقوافي...^(١)، و جدير بالذكر أن سوزان برنار نفسها أشارت الى مثل هذا الأمر عند حديثها عن العوامل التي أسهمت في ظهور قصيدة النثر الفرنسية، فالترجمة " كانت.. توضح تلك الحقيقة (الجديدة آنذاك) إن القافية والوزن هما لبساً كل شيء في القصيدة، وإن اختيار الموضوع، والغنائية والصور وبناء القصيدة... هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخمية"^(٢). فضلاً عن الشعر المترجم يشير الباحث سرور عبد الرحمن الى تأثير عدد من رواد قصيدة النثر العربية المباشر بالشعر الغربي ولا سيما قصيدة النثر الفرنسية وقصيدة الشعر الحر الإنكليزية من خلال الاطلاع على تلك النصوص بلغاتها الأصلية، كما هو الحال عند شعراء من أمثال يوسف الخال المتأثر بالليوت وانسي الحاج المتأثر برامبو و غيرهم من الشعراء الذين كانوا يجيدون لغات غربية سواء أكانوا ضمن تجمع (شعر) أم خارجه كالشاعر العراقي سركون بولص الذي عرف بتأثره المباشر بالشعر الحر الإنكليزي سكسوني^(٣). وقد رأينا من قبل أن هذا التأثير المباشر كان حاضراً في أشكال شعرية سبقت قصيدة النثر

١ (قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٤٠.

٢ (قصيدة النثر من بودلير الى ليوما، ٦٩. وينظر: العداية، الجزء الثاني، تحرير: مالك هادي، و جيمس ماكفارلن، ترجمته مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد - العراق، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ٧٢-٧٣.

٣ (ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٣٩.

في التحرر من الوزن والقافية كالشعر المنثور الذي أقر رائده أمين الريحاني بتأثره المباشر بالشعر الحر وتحديدًا بشعر *والت ويتمان* الأمريكي.

ويذكر باحث عراقي آخر أن قصيدة النثر العربية بوضعها الحاضر نشأت مما أطلق عليه تسمية (قصيدة الترجمة) التي يرى أنها ظهرت بفعل انجذاب جيل من الشعراء الشباب إلى ما كان يُنشر من شعر مترجم، مما قادهم إلى محاكاة هذا الشكل الجديد فكتبوا قطعاً نثرية مشابهة لتلك النصوص المترجمة، الأمر الذي مهد لظهور قصيدة النثر في مرحلة لاحقة^(١). والذي نراه أن هذا الحكم إن صح على تجارب معينة، فإنه لا يمكن أن يصح مع جميع تجارب كتابة قصيدة النثر العربية، لأنّ قسماً من هذه التجارب يملك أصالة وصدقاً يصعب معه أن نعدّه صدى لنصوص شعرية مترجمة من لغات أخرى، ولعل من أنصح الأمثلة على ما نقول القصائد التي كان يكتبها الماغول، هذه القصائد التي لفتت الأنظار بما انطوت عليه من أصالة و شاعرية تؤكد الموهبة الكبيرة لشاعرها الذي لم يكن صوته محاكاة أو صدى لنصوص مترجمة قد يكون قراها أو اطلع عليها بقدر ما كان تعبيراً عن واقع شقيّ هو و غيره من المبدعين بسبب الانتماء إليه.

وربما يؤكد أهمية عملية ترجمة الشعر الغربي و دورها في ظهور قصيدة النثر العربية حتى خصوم هذه القصيدة الألداء وأبررهم نازك الملائكة التي

(١) ينظر، قصيدة النثر أو قصيدة الترجمة، عبد الواحد محمد، مجلة الأفلام، العدد السادس، تشرين الثاني - كانون الأول، السنة الخامسة والثلاثون، ٢٠٠٠م، ٢٠. ويفرق الناقد المذكور بين القصيدة المترجمة وقصيدة الترجمة بالقول: "لدينا القصيدة المترجمة وهي آية قصيدة تترجم من لغة إلى أخرى سواء حافظت على وزن القصيدة الأصلية و وضع قافية لها أو كانت نثرية. أما (قصيدة الترجمة) فهي ذلك الجنس الهجين الناشئ عن القصيدة المترجمة لا سيما في حالة الترجمة الحرة حيث تفقد القصيدة الجديدة كثيراً من خواص القصيدة الأصل. بينما تحكّسب خواص جديدة بفعل انتمائها إلى وسط لغوي جديد له أصوله في البناء والتعبير" المصدر نفسه ٢٣ (الهامش)

قرنت ترجمات الشعر الغربي بقصيدة النثر عند حديثها عن الإساءات التي تعرضت لها حركة الشعر الحر، فهي كانت ترى أنَّ الإساءة الأولى لأنموذج الشعر الحر الذي اقترحته إنما تأتي من الترجمات الشعرية التي تكتب بنظام الأسطر، وهنا مكنم الخطر - بحسب الملائكة - هالقارئ " أصبح يرى كثيراً من النثر المترجم مكتوباً بأسلوب التقطيع. فكان يحسبه شعراً حراً موزوناً. وحين يقرأه ويلتمس الوزن الذي يسمع إنه ملائم للشعر الحر، يخرج بالخيبة. لأنَّ عدم وجود الوزن هنا ينتهي به إلى الحكم بأنَّ الشعر الحر نثر^(١)، أما الإساءة الثانية فترى الملائكة أنَّ مصدرها قصيدة النثر نفسها، لأنَّ هذه القصيدة كتبت بالطريقة نفسها التي كتبت بها الشعر المترجم. " فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية، و نثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطعا ويسمونه في حماسة غير علمية شعراً^(٢)."

وإذا كان بعض النقاد يشير إلى خطورة تصور أنَّ قصيدة النثر الحائية التي يكتبها الشعراء العرب تستمد أسلحتها كلها من الشكل الغربي^(٣)، و هوامر نوافقه عليه تماماً، فإننا نجد شاعرا مهما من شعراء قصيدة النثر في العراق هو سرهكون بولص ينكر أنَّ يكون لترجمة الشعر العربي أثر فاعل في بنية قصيدة النثر العربية التي تكتب اليوم، و هويعيب على فئة من الشعراء النين " يعتقدون أنَّ كل قصيدة غربية تصلهم عن طريق ترجمة رديئة هي قصيدة حديثة فيكتبون مثلها^(٤) " ومن ثمَّ نجده يقول إنَّ هذه الظاهرة " تدل

١ (قضايا الشعر المعاصر، ١٩٦٦.

٢ (المصدر نفسه، ١٥٨.

٣ (ينظر، قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بديوية في الشعر الاماراتي الحديث، د. سلمان كاسد، إصدارات دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م، ١٢٥.

٤ (المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

على فقر ثقافي عجائبي سائد بيننا ^{١٠}". والذي أراه أن كلام بولص هذا يصح إذا ما كان مقصوداً منه الجانب الفني والبنائي لعدد من تجارب قصيدة النثر العربية وليس كلها حتماً، لأنّ قسماً من هذه التجارب لم تكن أكثر من صدى أو صورة ممسوخة لنصوص غربية ترجمت بصورة سيئة، أما أصل القصيدة و هو دور ترجمات الشعر الغربي في تشجيع الأدباء العرب على كتابة القصائد المتحررة من الوزن والقافية فهو امر لا سبيل الى إنكاره، فالترجمات المذكورة كان لها اثر فاعل في ظهور فئة من الشعراء الشباب الذين كتبوا شعراً لا يتقيد بأية ضوابط عروضية بعد أن أوصلتهم الترجمات الشعرية التي قرؤوها الى قناعة مفادها أن الشعر ممكن أن يتحقق من دون الاستعانة بالوزن والقافية.

نستطيع أن نستنتج مما تقدم أن القول بالمرجعية الغربية كان من المسائل التي يكاد يتفق عليها معظم النقاد العراقيين سواء اكانوا من أنصار هذه القصيدة أم من خصومها، وهذا الأمر يقول به حتى غير العراقيين من نقاد هذه القصيدة ابتداءً من روادها الأوائل وحتى يومنا هذا، ولكن هذا الاتفاق لا يمنع الاختلاف حول طبيعة المرجعية الغربية التي أشاروا إليها، و حول قنوات التأثير المباشرة سواء اكانت عن طريق الاطلاع المباشر على الشعر الغربي وعلى نماذج قصيدة النثر الفرنسية، أم عن طريق ترجمة الشعر الغربي، أم عن طريق الكتابات النقدية المترجمة واشهرها كتاب برنارد دافع الصبوت.

وفصلاً عن هذا الاختلاف يبرز اختلاف آخر تلخصه الإجابات المتعددة على التساؤلات: هل القول بالمرجعية العربية لقصيدة النثر يتناقض مع القول بمرجعية عربية أشير إليها لاحقاً؟ و هل يمكن أن تكون لهذه القصيدة أكثر

١ (قصيدة النثر، دراسة في تكتيكاتها بنووية في الشعر الإماراتي الحديث، ١٢٥.

من مرجعية واحدة؟ وأي المرجعيتين المذكورتين كانت أكثر حضوراً في ما أنتجه شعراء قصيدة النثر العرب من نصوص منذ ظهورها الى اليوم؟ ربما تتضح الإجابات عن هذه الأسئلة من خلال قناولنا ثاني المرجعيتين المذكورتين وهي المرجعية العربية.

ثانياً: المرجعية العربية:

نستطيع القول (إن الحديث عن المرجعية العربية لقصيدة النثر يرتبط - أيضاً - بعدد من أعضاء تجمع (شعر) أنفسهم، فعلى الرغم من تركيز هؤلاء الأدباء في كتاباتهم النظرية الأولى للقصيدة على المرجعية الغربية، نجدهم يتحدثون - فيما بعد - عن مرجعيات أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها، وهذا ما نجده عند أدونيس الذي أخذ يشير الى مرجعيات عربية فضلاً عن المرجعية الغربية لهذه القصيدة التي يراها " - اليوم - قصيدة عربية بكامل الدلالة، بنية و طريقة، مع أنها في الأساس مفهوم غربي، وقد أخذت بعدها العربي خصوصاً تعرف كتابها على الكتابات الصوفية العربية. فقد اكتشفوا في هذه الكتابات، وبشكل خاص كتابات النفري (المواقف والمخاطبات) وابي حيان (الإشارات الإلهية) والبسطامي (الشطحات) و كثير من كتابات محي الدين بن عربي والسهروردي، أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، و طرق استخدام اللغة، هي جوهرياً، شعرية، وأن كانت غير موزونة^(١).

وبغض النظر عن كون كلمات أدونيس تعد محاولة للتخفيف من حدة المواجهة مع الأصوات النقدية التي اتهمته بالمبالغة في التعريب والابتعاد

١ (سياسة الشعر، ص٦٠.

عن الموروث، فإنها تبدو من جهة ثانية إقراراً بتقصير أشار هو نفسه إليه عندما تحدث عن الإسراف في تحري الأنموذج العربي و تجاهل ما سماه جنر عربي لقصيدة النثر كان ممكن - برأيه - أن يُستند إليه في التأسيس لهذه القصيدة عربياً، وهذا الجذر هو النص الصوفي الذي قال إننا كنا نجهله و نجهل قيمته في مرحلة التنظير الأولى^١. ويبدو أن التفاتة أدونيس هذه فتحت الباب واسعا أمام كتاب قصيدة النثر العرب للاتجاه صوب التراث ومحاولة استثماره لإنتاج نصوص شعرية يضمنون فيها في الأقل إسكات الأصوات التي اهتمتهم بالتبعية للغرب وبقلة الاطلاع على التراث العربي أو الجهل به تماما.

ولم تكن هذه الالتفاتة حكرا على شعراء قصيدة النثر إذ سرعان ما التفت نقاد هذه القصيدة ومنظروها الى هذه المرجعية التي بدأت تتضح معالمها في نتاج عدد من شعراء هذه القصيدة، وبرزهم أدونيس نفسه الذي اهتم بانتحال نصوص شبه كاملة للنفري والأصمعي وابن الأثير وغيرهم^٢.

وقد أخذ الحديث عن المرجعية العربية لقصيدة النثر أبعادا متعددة عند النقاد العراقيين، ولكننا يمكن أن نلمح في هذه الأبعاد اتجاهين اثنين بارزين: اتجاه يشير الى أنماط نثرية موروثية كالنص الصوفي والنص الدعائي، ويعلها بما تنطوي عليه من شعرية جنرا لقصيدة النثر العربية، واتجاه ثان يرى أصحابه أن النص القرآني ينطوي على جوانب شعرية يمكن أن تكون عاملا مؤثرا في ظهور هذه القصيدة.

ولعل من أبرز نقاد الاتجاه الأول الدكتور حاتم الصكر الذي يرى أن كتاب قصيدة النثر وجدوا " في التراث العربي دافعا آخر نحو استحلاء الشعري

١ (ينظر، قصيدة البشر في رأي أدونيس، مجلة اسفار، العدد (١٦)، ايلول، ١٩٩٢، ص ٧٢.

٢ (ينظر أدونيس منتحلا، ٧٩-١٠٦.

في النثر، وهذا واضح في مرجعية أدونيس وبعض كتاب قصيدة النثر بصفة خاصة، إذ أفادوا من إشارات التوحيدي ومواقف النفري ومخاطباته في تلوين إيقاعات قصائدهم^{١١}، وإذا كان الدكتور الصكر يحاول أن لا يعمم هذه المرجعية ويحددها بأدونيس ويعد من كتاب قصيدة النثر كما يتضح من قوله السابق، فإننا نجد نقاداً آخرين يتحدثون عنها بصورة أكثر تعميماً من خلال الإشارة إلى " أن قصيدة النثر جذرها العربي الذي يمتد إلى النثر الصوفي العربي"^{١٢}.

ويبدو أن الالتفاتة إلى النثر الصوفي كانت لها دواع وأسباب موضوعية ليس صعباً إثباتها، وفي هذا السياق يشير الدكتور علي جعفر العلق إلى أن النثر الصوفي بما كان يمثله من تجسيد للشعرية العربية خارج مظانها المألوفة الراسخة، عبر خصائصه التعبيرية والنفسية والروحية الطافحة بالشعرية، قد اخترق مملكة الشعر الموزونة ليؤسس لأنموذج شعري آخر يقع خارج التقاليد^{١٣}. ومن هذا المنطلق أصبح الحديث عن النثر الصوفي بوصفه إحدى مرجعيات قصيدة النثر العربية جائزاً ومقبولاً عند النقاد المذكورين، وغيرهم.

وربما يؤخذ على هؤلاء النقاد وغيرهم ممن اتجهوا إلى عد النثر الصوفي وأنماط نثرية أخرى من مرجعيات قصيدة النثر، أنهم لم يخصصوا جانباً من بحثهم في هذه المسألة لدراسة نصوص نثرية من الأنماط المذكورة، ثم مقارنتها بنصوص أخرى من قصيدة النثر كي تكون حجة على ما ذهبوا إليه

١ (ما لا تؤذيه السمّة، ٢٤ - وينظر، قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (اعطروحة دكتوراه)، ٤٠، ٤١.

٢ (المرأة والناطقة، ١٨٧ - وينظر، علاقات الحضور والغياب، ١٧.

٣ (ينظر، في حديث النص الشعري،

من رأي، فالواقع أن هذه القصيدة بحاجة الى مزيد من البحث ولا يمكن أن يُكتفى فيها بإشارات سريعة وعابرة كما هو الحال عند أكثرهم. و ربما نستلني من هذا الحكم الناقد الدكتور حاتم الصكر الذي درس نصا من (المواقف ومخاطبات) للنفري في معرض حديثه عن إيقاع قصيدة النثر العربية^١.

وفضلا عن الدكتور الصكر حاول الباحث قاسم خلف مشاري أن يثبت العلاقة المذكورة من خلال التوقف عند نصوص مختارة من التراث النثري العربي ومحاولة كشف التقارب بينها وبين قصيدة النثر التي تكتب اليوم، ولكن جهده هذا جاء مشوشا ومحبطا للأمال، لا سيما أنه يرى أن " الفرق الوحيد بين النص الصوري والنص الدعائي والقصيدة النثرية فرق في الاتجاه لا في الدرجة، فالدعاء يصدر من أدنى إلى أعلى " ومن هذا المنطلق نجده ينقل النص الدعائي التالي من كتاب (مفاتيح الجنان) للقمي، ثم يتحدث عما وصفه بالكثافة والإيحاء التي يراها بارزة فيه حتى عدت مثل هذه النصوص - على حد قوله - منابع للقصيدة النثرية الحديثة^٢؛

ورد في الدعاء:

" اللهم ارزقنا توفيق الطاعة وبعد المعصية و صدق النية وعرفان الحرمة و اكرمنا بالهدى والاستقامة و سدّد السنن بالصواب والحكمة واملأ قلوبنا بالعلم والمعرفة و طهر بطوننا من الحرام والشبهة واكفّ أيدينا عن الظلم

١ (ينظر، ما لا تؤديه الصفح، ٢٨.

٢ (ينظر، قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (صالمة ماجستير)، ٢٦.

والسرقة واغسطس أبصارنا هن الفجور والخيانة واسد اسماعنا عن اللغو والغيبة.^{١١٨}

ولم تسلم فكرة ارتباط قصيدة النثر العربية بالنثر الصوفي من انتقاد ورفض من الشاعر والناقد العراقي عبد القادر الجنابي الذي اتهم المؤمنين بها بأنهم لا يعرفون معنى الحداثة، ولا يفقهون معنى أن يكتب المرء قصيدة نثر، وقد وصل به الحال إلى أن سخر من إشارة أدونيس إلى أن القارئ العربي لوقرا كتابات النثري وأشعار أبي نواس لما احتاج إلى قراءة قصيدة النثر العربية^{١١٩}. ويبدو رأي الجنابي هذا منسجما مع ما عُرِف عنه من ميل إلى تجهيل غالبية الشعراء والنقاد العرب بحقيقة قصيدة النثر التي طالما انحاز هو إلى مفهومها الغربي حصرا، متجاهلا خصوصية التجربة العربية في كتابتها، وهوما أشرنا إليه في فصل سابق من هذه الدراسة.

أما القول بالمرجعية القرآنية لقصيدة النثر، فقد مر بنا، في الفصل الأول من هذه الدراسة، أن الإشارة إليه وردت في البيان الشعري الذي أصدره فاضل العزاوي ورفاقه من القائمين على مجلة (الشعر ١٩٦٩)، وقد عاد العزاوي في تسعينيات القرن الماضي ليؤكد هذه (الحقيقة) متماخرا على رفيقه في المجلة وخصمه الحالي سامي مهدي بأنه هومن استطاع " أن يكتشف أن القرآن يتضمن قصائد نثر"^{١٢٠} وليس غيرهما

١ (مفاتيح الجنان، عباس القمي، مؤسسة الأعلمي، بيروت، د.ت، ١١٦. نقلًا عن، قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، ٢١).

٢ (ينظر: رسالة إلى أدونيس، مجلة هراقل، العدد ٥٠، ٢١٢).

٣ (الروح المعية، ٢٥٨).

والغريب أن العزاوي يتحدث عن هذه القضية و كأنها أصبحت من المسلمات اليوم، وهذا ما لا يمكن أن يقبل بأي حال من الأحوال، إذ من العيب أن يقرن المرء قصيدة النثر وما تنطوي عليه من تناقضات واشكالات ومجانية و تنوع واختلاف في وجهات النظر حولها بنص مقدس يُعد المصدر الأول للتشريع واستنباط الأحكام عند المؤمنين به من المسلمين. ويبدو أن العزاوي وغيره ممن ذهب منهجه قد التفتوا في زعمهم هذا إلى ما روي عن اتهام المشركين للنبي (ص) بأنه شاعر^٥، وقد ذكر أن هذا الاتهام مرتبط بمدى ما تركه النص القرآني من أثر حتى في قلوب مشركي قريش الذين استمعوا إلى آيات منه في مناسبات عدة، ولنا بهذا القول نريد أن نتهم العزاوي وأمثاله بأنهم ينطلقون من المنطلقات نفسها التي انطلق منها مشركو قريش، فهذه المسألة لا تعيننا البتة، والأهم أنها ليست ذات علاقة بموضوع بحثنا هذا، ولكننا نود أن نسأل من يؤمن بهذا القول: هل اتفقت على خصائص و سمات محددة لقصيدة النثر ثم وجدتموها حاضرة في نص قرآني سواء أكان سورة أم آية أم مجموعة من الآيات حتى تنتهوا إلى حكمكم هذا؟ وهل ما تلمسونه من شعرية وبراعة في التعبير في النص القرآني يعد برأيكم مؤشرا كافيا للحكم بأن هذه الآية أو تلك السورة قصيدة شعرية بل قصيدة نثر؟ نعتقد إن منصفاً و واعياً من شعراء قصيدة النثر أنفسهم أو من نقادها المخلصين لن يستطيع أن يجيب عن السؤالين المذكورين إلا بالنفي، نقول هذا و نحن نؤمن بأن ثمة حقيقة يجب أن لا نتجاهلها و هي أن المقارنة بين النص القرآني وقصيدة النثر أو أي شكل من أشكال التعبير الأدبي بالطريقة التي وجدناها عند العزاوي لا تعد إلا شكلاً من أشكال التعسف الذي لا جدوى له.

(٥) (هل قالوا أضفان أحلام بل اهتمام بل هو شاعر) الأنبياء/ ٥.

ويبدون فكرة المرجعية القرآنية لقصيدة النثر لقيت رواجاً عند عدد من النقاد والدارسين العراقيين غير العزاوي، إذ يذكر الدكتور عبد الواحد لؤلؤة أن " قصيدة النثر لها أساس في التراث الإسلامي، ولغة القرآن الكريم نفسها هي أعلى مراتب فن القول ^(١) ". ولما ندرى يحاول الدكتور لؤلؤة بهذا الكلام أن يوحي بأن قصيدة النثر العربية بلغت من الرقي عربياً حتى ارتفعت لفتها إلى مستوى جاز معه أن نقول إن لهذه القصيدة أساساً إسلامياً مرتبطاً بلغة القرآن الكريم نفسها، أم أنه يحاول أن يخفف من حدة الهجمة التي تعرض لها أنصار قصيدة النثر وشمراؤها من خلال الإشارة إلى مرجعية مزعومة لا يمكن أن تكون مقنعة أبداً.

ولعل خطورة هذه الفكرة تتجلى عند باحث آخر ذهب أبعد من سابقه عندما أخذ يتحدث بكل اطمئنان عما أسماه (الحقيقة المهمة) و هي أن " قصيدة النثر كامنّة في الأدب العربي، وفي النص القرآني والصوفي بالذات ^(٢) ". ولم يكتفِ الباحث المذكور بهذه (الحقيقة) بل هو أخذ يصرح بإنكار الحديث عن أية مرجعية أخرى لقصيدة النثر: " فإذا تبين الأصل هل يجوز القول أن قصيدة النثر شريفة وفدت إلينا من الأدب الفري - الفرنسي بالذات - ؟ ^(٣) ".

ولغرض بيان النهج الذي اتبعه الباحث للوصول إلى تلك (الحقيقة) فنقل من دراسته النص الآتي وفيه تتجلى محاولته التي لا تخلو من سطحية لإقناع القارئ بما ذهب إليه من رأي حول ما سمّاه الخصائص الفنية المشتركة بين النص القرآني وقصيدة النثر:

(١) الشعر ومتغيراته المرحلية، د. عبد السلام المسدي وآخرين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٤.

(٢) قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث، (سألت ماجستير)، ص ٣٧.

(٣) المصدر نفسه، المصنّف ب (التمهيد).

ولا احسبنا بعد عرض كلام الباحث هذا بحاجة الى بدل كبير جهد لكشف ما وقع فيه من لبس واختلاط في المفاهيم، فهو، أولاً، يستعمل احد مصطلحات نظرية التلقي، وهو مصطلح (أفق التوقع) الذي اقترحه الألماني ياكوب^(١)، ويتحدث عنه بوصفه واحداً مما سماها الخصائص الفنية لقصيدة النثر، وهذا مما لا يمكن القبول به مطلقاً^(٢). والحقيقة أن كسر (أفق التوقع) ظاهرة يمكن أن تُرصد في أشكال أدبية متعددة ليست قصيدة النثر (إلا واحدة منها). ثم أننا نجد، من جهة ثانية، متجاهلاً حقيقة أن مفهوم كسر أفق التوقع مرتبط بقارئ النص أو متلقيه، لا بالشخصية التي تنمو داخله كما هو الحال بالنص القرآني الذي استشهد به، فموسى (ع) ليس قارئاً للنص في القصة القرآنية المذكورة بل هو شخصية من شخصياتها، ومن ثم لا يمكن التحدث عما يحدثه النص من خرق أو كسر لأفق توقع القارئ الذي كان مغزى القصة القرآنية وضعه أمام صورة الدهشة التي سيطرت على موسى (ع) بعد أن قام العبد الصالح (الخضر) بالأفعال الغريبة المذكورة فيها.

والغريب أن الباحث المذكور يستمر في منهجه هذا، ويواصل الحديث عما سماه أواخر العلاقة بين النص القرآني وقصيدة النثر، ومن هذه الأواخر على حد قوله - الاشتراك في أسلوب المناجاة والابتهاال الذي مثل له بقوله

(١) ينظر: نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٩٩هـ، ٣٠، ٣١. والنظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ١٧٠٠١٦٧

(٢) والغريب أن الباحث تحدث عما سماه خصائص قصيدة النثر في فصل طويل من رسالته، وقد ذكر من هذه الخصائص: توقيف السرد، والموشور الدلالي، وكسر أفق التوقع، والمناجاة، والابتهاال، والقصيدة - المباشرة، وغيرها. ولعل من المعروف أن كثيراً من هذه المظاهر التي سماها خصائص ليست حكراً على قصيدة النثر، بل هي يمكن أن ترصد بوضوح في الشعر الحديث عموماً.

تعالى: { ألم يجدك يتيما فآوى، ووجدك ضالاً فهدى }^(١)، وقول أحد شعراء
قصيدة النثر:

ألم أحث الماء على رأسك

ألم تحث الماء على رأسي...^(٢)

فإذا كان اشتراك كل من النص القرآني المستشهد به وقول الشاعر بعده
بطريقة الاستهلال نفسها (الاستفهام المجازي بالهمزة المتبوعة بحرف النفي)
كافيا ومقتعا من وجهة نظر الباحث للذهاب إلى ما سبق من رأي، فإنه لا
يمكن أن يكون مقتعا عند من ينعم النظر في النصين المذكورين اللذين
يختلفان في السياق وفي الدلالة اختلافا كبيرا، ويبدو أن هذا الاختلاف كان
غائبا من ذهن الباحث الذي بدا مشغولا بفكرة اخذها عن غيره و سعى إلى
إثباتها بطريقة لا تخلو من تسطيح و تعسف.

(١) الضحى/ ٦.

(٢) ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسائل ماجستير)، ٢٩.

الفصل الثالث

الموقف من قصيدة النثر

مدخل:

ليس خافيا أن محاولات التجديد في الشعر العربي على مر العصور لاقت من الرفض والانتقاد ما لا تحيطه عين باحث و ناقد ، ولعل الموقف من الشعراء المحدثين كمسلم بن الوليد وأبي نواس في العصر العباسي أو من شعر أبي تمام في العصر نفسه^(*) ، ومن قصيدة الشعر الحر في العصر الحديث يمثل شاهدا حيا على الجدل النقدي الذي أحاط بتلك الحركات التجديدية التي جعلت النقد ينقسمون إزاءها إلى تيارات متعددة تتراوح بين التطرف في التأييد ، والتطرف في الرفض فضلا عن الموقف المعتدل الذي يبيده قسم آخر من النقد. وإذا كانت لدعاة الحركات التجديدية مبرراتهم وأسبابهم التي تسوغ لهم الخروج على المألوف والمتعارف في طرق التعبير الأدبي بما ينسجم وقناعاتهم، فإن لرافضي هذه الحركات ومعارضيهما أسبابهم ودوافعهم التي تنسجم مع رؤيتهم الخاصة للأدب عموما وللشعر على وجه أخص. ولعل من أهم الدوافع التي يطلق منها هؤلاء الرافضون ، هو التمسك بالمتعارف والمألوف في التعبير الأدبي بدرجات تتفاوت من ناقد إلى آخر ، إذ أن قسما من هؤلاء النقاد لا يخفي نوعا من المرونة في التعامل مع الجديد ، في حين يتشدد القسم الآخر ويرفض كل ما يخالف المألوف ، حتى وإن انطوى هذا المخالف على شيء من الإبداع والأصالة ، فالتراث في نظر هذه الفئة من النقاد أشبه بالشيء المقدس الذي لا يجوز لأي كان أن يتخطاه أو يتجاوزه مهما كانت

(*) يشير هنا إلى كتاب (الموازنة) للأمدى الذي يعد نموذجا حيا للجدل الذي شهده عصر المؤلف بين تيار التجديد ممثلا بأبي تمام والتهار المحافظ الذي يدعو إلى التمسك بالأسلوب القديم أو ما اصطلح عليه (صمود الشعر) الذي يمثلته البهتري . و جدير بالذكر أن مؤلف الكتاب كان متعازا إلى الأسلوب القديم ، فهو يأخذ على أبي تمام أنه " شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ومبتكر الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا هلى طريقتهما ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة " . الموازنة بين أبي تمام والبهتري ، تأليف الإمام أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى البصري ، قدم له و وضع حواشيه وفهارسه: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٦م ، ٢٠٠٩.

الأسباب أو الدوافع، بل أن تاريخ النقد العربي لم يخلُ من دعوات صريحة لاعتماد الشكل الموزون مقياساً لجودة النص ومن ثم قبول التعامل معه ومع منصفه، وقد تجسد مثل هذا الأمر في ما عُرف بـ (عمود الشعر) الذي استوى مصطلحاً نقدياً على يد المرزوقي من خلال مقدمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام^(١).

ورثمة دافع آخر لا يقل أهمية عن سابقه انطلق منه الراهضون لتيارات التجديد المذكورة، وهذا الدافع يتمثل بالموقف المتشدد من كل ما يفد إلى الأدب العربي من الآداب الأخرى سواء أكانت هذه الآداب غربية أم شرقية، ولا يخفى أن التأثر بالآداب غير العربية كان قاسماً شبه مشترك في الحركات التجديدية المذكورة وفي غيرها، إذ أن كثيراً من النقاد القدماء والمعاصرين لا يخفي قناعته الكاملة بأن ما يكون مقبولاً أو مألوفاً في أدب أمة ما لا يمكن أن يقبل في أدب أمة غيرها، وربما يكون الموقف المذكور تابعاً من الإيمان بأن كل شعب من الشعوب أو كل أمة من الأمم لها فنون وآداب معينة مخصصة بها وأن إتقانها وإجادتها لهذا الفن أو الأدب فصيحة من فصائلها التي تمتاز بها عن بقية الأمم، وقد مررنا في الفصل الأول وكيف أن الجاحظ كان يرى أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسانها.

ويبدو أن توالي القرون لم يغير من طبيعة الصراع حول قضايا التجديد في الشعر العربي. فالخلاف - اليوم - ما زال محتدماً بين فريقين؛ فريق يتحدث بحماسة عن ضرورة الدهاب بعيداً في التجديد والانفتاح على الآداب العالمية، وفريق معارض يعبر عن رفضه، في أكثر من مناسبة، لـ "هذا الشعر الجديد

(١) ينظر: شرح ديوان الحماسة، أبو هلي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٦م، ٩-١١.

وانسلاخه عن كل ما هو موروث^(١)، ويستنكر اتجاه الشعراء العرب المعاصرين الى الغرب مشيرا الى أن هذا الأمر ناتج عن ضعف في شخصية الأديب المعاصر الذي أصبح يستقبل " كل صيحة في الغرب ولو أطلقها من يشك في فهمه وعقله على أنها فتح من الفتوح"^(٢)، ويبدو - اليوم - أن قصيدة النثر أصبحت بؤرة مهمة من بؤر هذا الصراع الذي لم يفارقها منذ ظهورها قبل أثر من نصف قرن الى هذه اللحظة، و سنحاول في مبحثي هذا الفصل بيان و تحليل موقف معارضي هذه القصيدة ومناصريها مقدمين الحديث عن موقف الرفض؛ لأننا نجد الأسبق حضورا في محاولات نقد هذه القصيدة عراقيا، ولأنه ما زال حاضرا بقوة في عدد من الدراسات التي ظهرت حديثا.

١ [البنية القويّة في الشعر العربي الحديث ٣٨.

٢ [المصدر نفسه ٧٧.

المبحث الأول

موقف الرفض

لم يكن مستغرباً أن تواجه قصيدة النثر في الأدب العربي بموقف رافض اتسم في كثير من مظاهره بالحدة والنقد اللادع الموجه إلى دعائها و شعرائها الذين اتهموا شتى الاتهامات، ولا سيما أن الدعوة إلى كتابة هذه القصيدة اشتملت على كل المحظورات التي أشرنا إليها في مدخل الفصل، ومن ثم كان الموقف الرفض ردة فعل طبيعية توقعها حتى دعاة هذه القصيدة وانصارها الذين أخذوا يتحدثون عن دوافع ثقافية وسياسية تقف وراء موقف الرفض المذكور، ولا سيما إنهم كانوا على دراية تامة بما تشتمل عليه دعوتهم من مضامين استفزازية للدائقة الشعرية السائدة^(١). ويبدو أن مرور أكثر من نصف قرن على انطلاق الدعوة إلى كتابة قصيدة النثر لم يُخفف من حدة هذا الموقف الرفض الذي جوبهت به هذه القصيدة منذ محاولات كتابتها الأولى، فهو ما زال مستمرا إلى اليوم، وربما يشهد على ذلك توالي صدور العديد من الكتب الدراسات التي تبنت الموقف المذكور في مختلف البلدان العربية إلى يومنا هذا^(٢).

ولعل ما تنمار به الساحة الأدبية في العراق أنها كانت مزدهمة بالأصوات الراضية لقصيدة النثر منذ ظهورها وحتى اليوم، ويلاحظ المتتبع

(١) ينظر، لن، ١٦-١٥، وسياسة الشعر، ٧٢.

(٢) لعل من آخر هذه الدراسات كتاب الشاعر والناقد المصري أحمد عبد المصطفى حجازي (قصيدة النثر أو القصيدة الغبراء) الذي صدر في العام ٢٠٠٨م ضمن منشورات مجلة دبي الثقافية، وكتاب السوري محمد علاء الدين عبد المولى (وهم الحدائق، مفهومات قصيدة النثر أنموذجا) الذي صدر في العام ٢٠٠٦م عن اتحاد الكتاب العرب.

للمواقف المذكورة أنها كانت تستند إلى أسباب ودوافع متعددة ومتباينة من ناقد إلى آخر فمنها ما كان أدبيا ومنها ما كان إيديولوجيا، ومنها ما كان غير ذلك، ولكن الشيء المهم هو أن هذه الأصوات ما زالت هي الأقوى والأكثر وضوحا، بل أن تأثيرها ما زال حاضرا بوضوح ولا سيما في الدراسات الأكاديمية التي لم تتعامل نقديا مع هذه القصيدة إلا في تسعينيات القرن العشرين^(١) وعلى نحو يمكن أن نصفه بالخجل، إذ ما زلنا نجد أن كثيرا من الدراسات الأكاديمية التي تناولت الشعر الحديث لم تتطرق إلى قصيدة النثر، ولم تخصص لها حيزا على صفحاتها بشكل متعمد، وليس غريبا بعد هذا أن يُصرّح أحد الباحثين من دارسي الشعر الحديث أنه سيجعل دراسته "بمنأى عما يسمى قصيدة النثر، لأنها لم تستطع لحد الآن أن تفرض نفسها كلون أدبي متميز في ساحة الشعر الحديث... انطلاقا من كونها ما زالت تحمل في طياتها بعض الإشكاليات بدءا بأسمها وهواسم لا يقل اضطرابا عن اسم الشعر المنثور، وذلك لأن القصيدة إما أن تكون قصيدة وهي إذ دالك موزونة وليست نثرا، وإما أن تكون نثرا وهي إذا ليست قصيدة"^(٢)، وليس غريبا أيضا أن نجد باحثا آخر يكدّ نفسه ويبحث عن مسوغات لأنه تناول في دراسة له عددا

* (تعدّ رسالة الماجستير (قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث) التي كتبها الباحث قاسم خلف مشارق بإشراف الدكتور شجاع مسلم العائلي، عام ١٩٩٤م، في جامعة البصرة الدراسة الأكاديمية الأولى التي تناولت قصيدة النثر في العراق

(١) الشعر الحديث في البصرة، ١٩٤٧-١٩٩٥م، دراسة فنية، د. فهد محسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م؛ ١٧-١٨ (المقدمة). ويقارن به قضايا الشعر المعاصر، ١٥٧ - و جدير بالذكر أن الكتاب المذكور كان بالأصل أطروحة دكتوراه بال بها الباحث درجة الدكتوراه من جامعة البصرة. وفيما يتعلق بموقفه من قصيدة النثر وجدنا أنه كان متأثرا - إلى حد كبير - بالفكار نازك الملائكة، حيث نجده يكرر كلماتها حرفيا، ولكن من دون أن يشير إلى

مصدرها)

قليلا من قصائد النثر لشاعر عراقي بعد أن وجدها " ذات خيال منتفض، الأمر الذي جعلها تصطف مع الشعر"^(١).

ولم يكتفِ معارضو قصيدة النثر في العراق بسحب الشرعية من هذه القصيدة التي وصفت بأنها " تهديم لشعرنا الحديث "^(٢) بل وصل بهم الحد إلى أن يتهموا كتابها بالضعف وقلة الموهبة ومن ثم نجدهم يسعون إلى تجريده هؤلاء حتى من صفة شاعر أو أديب، فكُتِّبَ هذه القصيدة من الأدباء الشباب - كما يصفهم أحد المعارضين - إنما لجؤوا إلى كتابتها " توخيا للسهولة وتحللا من القيود"^(٣)، وهكذا أصبحنا نجد من النقاد من يكتب دراسة حول قصيدة النثر لدى من يسميهم (الشبان العراقيين)^(٤)، والشيء الذي لا بد من ذكره أن رافضي هذه القصيدة في العراق لم يكتفوا بالصاق التهم المذكورة بشعرائها، بل تجاوز بعضهم هذه التهم إلى ما هو أخطر، فاتهم شعراء هذه القصيدة بالفاشية، فصرح أحد النقاد قائلا: " أنا مع قصيدة النثر العظيمة، و ضد قصيدة النثر الفاشية"^(٥).

ولعل من الجدير بالذكر أن هذا الاتجاه الذي ما زال يسعى إلى التقليل من شأن قصيدة النثر و كتابها من خلال إطلاق صفات من قبيل الأدباء

(١) شعر كاظم الحجاج، دراسة فنية (رسالة ماجستير)، سمير عباس كاظم الدلفي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٦م، الصفحة ٢١ (المقدمة). و ربما يؤكد ما ذهبنا إليه أن الباحث المذكور خصص ما يقارب نصف المادة المكتوبة في التمهيد الذي كتبه لدرسته للحدث عن قصيدة النثر، على الرغم من أن عنوان التمهيد (في حياة كاظم الحجاج) لم يكن يحتمل ذلك!!

(٢) شعرية الحداد، ٥٧.

(٣) قصيدة النثر، عبد الله رمضان، مجلة الطليعة الأدبية، السنة السابعة، العدد ١١، ١٩٨١م، ١٤.

(٤) ينظر، بهية الرمال المنعكسة، بحث في غموض قصيدة النثر للشبان العراقيين، د. هبة المكيوم راضي جعفر، مجلة الأقاليم، العدد الثالث، ٢٠٠٨م.

(٥) قصيدة النثر بين الضرورة والممارسة، طراد الحكيمسي، مجلة الحكمة، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٧٢م، ٩٠.

الشباب المتحررين من القيود، و كُتّاب الخواطر النثرية، و غيرها من الصفات، قد بدأ يتشكل على نحو ملحوظ عند نازك الملائكة التي يمكن أن نصيف الى ريادتها لحركة الشعر الحر زيادة أخرى ككونها تعد من أوائل النقاد الذين تصدوا لمشروع قصيدة النثر، و اعلنوا الحرب على دعائها ومنظريها. و نظرا لأهمية الموقف النازكي من قصيدة النثر، فإننا سنقف عندها بشيء من التفصيل، قبل أن نعرض لموقف ناقدتين أخريين من رافضي مشروع قصيدة النثر في العراق:

نازك الملائكة: قصيدة النثر واغتصاب شكل القصيدة الحرة:

يمكن القول إن نازك الملائكة كانت من أوائل النقاد الذين اعلنوا رفضهم الصريح والحاد لمشروع قصيدة النثر الذي دعت إليه مجلة (شعر)، وقد تعرضت الشاعرة والناقدة بسبب موقفها هذا إلى هجوم مقابل بدأ على صفحات (شعر) نفسها من لدن عدد من الشعراء المنضوين تحت لوائها ولا سيما يوسف الخال الذي ردّ عليها بعنف متهمًا إياها بالجهل والرجعية و«إساءة الفهم»^(١). ولم تقتصر ردة الفعل تجاه الموقف النازكي المذكور على أدباء تجمع مجلة (شعر) وحدهم، ولكنها امتدت لتشمل أدباء و نقاداً آخرين استمر احتجاجهم على موقفها من قصيدة النثر وفهمها للحدائث الشعرية إلى يومنا هذا^(٢)، و نجد من بين هذه الأصوات المنتقدة من يتهم نازك بأنها تنطلق في موقفها من

(١) ونظر، الحدائث في الشعر، ٤٥: ٤٥. وقد نشرت مادة هذا الكتاب في مجلة (شعر) قباعاً.
 * (لكل الباحث المقربي شهيد بحياتي، آخر من تناول موقف نازك الملائكة من قصيدة النثر في مقاله الموسوم (قصيدة النثر في الخطاب الملائكي) المنشور في مجلة (نزوى) العدد الثامن عشر، ٢٠٠٩م. لقلا عن الموقع الإلكتروني للمجلة.

الشعر الحديث من منطلق الإشباع والغرور في ميدان الريادة الذي كان لها نصيب بارز فيه عبر التأسيس لحركة الشعر الحر، وهي من ثم - برايم - تضع حجر عثرة في طريق الحركات التجديدية اللاحقة من خلال الدعوة إلى الالتزام بالحدود التي وضعتها هي والزمّت نفسها بها، وهذا كله يقود إلى تجميد التطور الشعري، كي تبقى قيادتها للحركة التجديدية أزلية ولا تتجاوزها مطلقاً^(١).

وبعيداً عن موقف التأييد أو المعارضة للطريقة التي حلل بها هؤلاء النقاد موقف نارك من قصيدة النثر، سأسعى - من جهتي - إلى عرض آراء الناقدة المذكورة كما وردت في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) محاولاً بيان أبعاد الموقف الذي اتخذته من القصيدة، وتلمس دوافعه.

ينبغي لنا منذ البدء أن نقر بأن نارك الملائكة موضوع قصيدة النثر جاء متزامناً مع ذروة الجهد النقدي الذي كانت تبذله للتأسيس لمفهوم محدد لقصيدة الشعر الحر، هذه القصيدة التي عدتها نازك ظاهرة عروضية لا أكثر^(٢). ويبدو أن النقاد والدارسين الذين تناولوا موقفها من قصيدة النثر - على كثرتهم - لم يلتفتوا إلى هذه النقطة التي أراها جوهرية في فهم دافع ربما كان له دور حاسم في توجيه نارك إلى تلك المواجهة الحادة مع دعاة هذه القصيدة من أدباء مجلة (شعر) على الرغم من علاقتها الوثيقة هؤلاء الأدباء الذين حرصوا منذ البدء على استقطابها للكتابة في مجلتهم^(٣)، فضلاً عن

(١) ينظر: دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م، ١١٦. و تجليات الحداثة، قراءة في الأبداع العربي المعاصر، ماجد السامرائي، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٥م، ٢٠٦-٢٠٧.

(٢) ينظر قضايا الشعر المعاصر، ٢١٧.

(٣) قبل أن تقاطع المجلة، نشرت نازك عدداً من قصائدها فيها، وقد شاركت في إحدى مدواتها بعد أن وجهت إليها الدعوة من لدن القائمين عليها. ينظر، افق الحداثة و حداثتها الممط، ٢٠.

كونها شاعرة ذات مشروع حدائي لقي من الرفض والانتقاد الشيء الكثير، مما يجعلها مؤهلة لمناصرة أي حركة تجديدية أو حداثة كما هو متوقع في مثل هذه الحال. فما الذي جعل ثائرة نازك تثور بوجه مشروع أدونيس وانسي الحاج ورفاقهما؟ وهل ثمة مضمون استفزازي لمستة نازك في مشروع هؤلاء؟

نستطيع الإجابة على التساؤل الأخير بالإيجاب، ولا سيما إذا ما علمنا أن نازك أحست بالخطر المحدق يقترب من مشروعها لوضع قواعد عامة للشعر الحر، وهو امر لا يمكن أن تقبل به أو تغض الطرف عنه. فحين تتحدث الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) عن إشكاليات عسيرة تواجه حركة الشعر الحر بالنسبة لنوع من القراء الذين لا يحسنون فهم الوزن ولا يعرفون العروض، تذكر أن الذي تسبب بهذه الإشكالية هو ظهور نوعين من النشر اغتصبا شكل القصيدة الحرة، وهذان النوعان برأيها هما: الترجمات العربية للقصائد الأوربية، وقصيدة النثر^(١)، فهي لا تقبل البتة أن يكتب أي نص أدبي بالشكل الذي تبذره عليه القصيدة الحرة، ومن ثم نجد أنها تتساءل عن السبب الذي دفع بضوآز طرابلسي الى كتابة قصيدة جالك بريفيرا بهذا الشكل الكتابي:

العمار والملك وأنا

سنكون أمواتا غداً

العمار من الجوع

والملك من الضجر

(١) ينظر: قضايا شعر المعاصر، ١٥٨.

وانا من الحب^(١)

وبعد أن تنتقل نص هذه الترجمة تستمر نارك بالتساؤل: " لماذا لا نكتبها على نحو ما يكتب النثر العربي: (الحمار والملك وانا، سنكون امواتا كلنا في العد. يموت الحمار من الجوع، والملك من الضجر، واموت انا من الحب.) اليس هذا اجمل وواقع في النفس العربية التي آلت أن يكتب نثرها بهذا الشكل؟ "^(٢) ويلاحظ أن تصرف نارك الملائكة في نص الترجمة لم يقتصر على إعاء نظام الأسطر وإعادة كتابته بنظام الفقرة، بل تجاوزت ذلك الى، إجراء تعبيرات فيه عبر إدخال كلمات والفاظ معينة بما يتناسب مع لغة النثر التي تعد أكثر تفصيلا إذا ما قورنت بلغة الشعر الموجزة المكثفة، ومن هذه التغييرات إضافة لفظة التوكيد الممنوي (كلنا) بعد الفعل المضارع (سنكون)، وإعادة الضلعين المحنوفين (يموت) و (أموت) الى الجملتين (الحمار من الجوع)، و (انا من الحب).. ولعل من الواضح أن إجراء نارك هذا عمل على تشويه صورة النص وتجريده من انسيابيته الرائعة التي بدا عليها في أصل الترجمة، ولنا بعد ذلك نستطيع أن نفسر إعاء نارك بأن النص أصبح اجمل واكثر إشراقا وواقع في النفس العربية^(٣) من الصورة الأصلية التي اقترحها المترجم المذكور، ولكن الذي يبدو لنا أن مرد هذه الجمالية التي تزعمها الناقدة إنما يعود الى رفع اللبس الذي قد يقع فيه قسم من القراء الذين لا يستطيعون أن يميزوا

(١) ينظر، قضايا الشعر المعاصر، ١٥٥. وقد نشرت ترجمة القصيدة المذكورة في مجلة (شعر) العدد التاسع، ١٩٥٩م.

(٢) المصدر نفسه، الصفحت نفسها.

(٣) وبخلاف ما تدعي الملائكة، يعرف الجميع أن ما اطلقت عليه هي تسمية النص العربي تميل الى الإيجاز لا الإطناب، بل إن العرب منذ عصورهم القديمة لا يحبذون إطالة الكلام ويميلون ذلك مثابة على المتكلم، وهم في هذا المعنى يتولون، خير الكلام ما قل ودل.

بين الشعر الحر الموزون المقفى و هذه الترجمة وامثالها كما صرحت هي في
مستهل كلامها.

وإذا كانت الملائكة موفقة في إشارتها الى أن طريقة فؤاز الطرابلسي في
ترجمة نص بريفييرا مأخوذة من طريقة الغربيين في ترجمة النصوص
الشعرية، وفيها يعمدون الى إثبات النص الشعري بلغته الأصلية ويضعون
مقابل كل سطر منه ترجمته الى اللغة الأخرى، فإنها من جهة ثانية تدعوا الى
العجب و تشير الاستغراب من خلال إشارتها الى أن الإجراء المذكور يعد مقبولا
في اللغات الغربية، لأنه - على حد قولها - اقترن بغايات تعليمية، أما في
اللغة العربية فهي ترفضه بحجة أن اللغة العربية خصوصيتها التي لا تبيح
مثل هذا الإجراء^(١)، وكأن اللغات الغربية وبقية اللغات لا خصوصية لها.

و تحقيقا لخصوصية اللغة العربية - كما تفهمها - الملائكة نجدها
تقترح أن ينظم المترجمون ما ينقلونه الى العربية من شعر غربي و (يحولونه)^٢
الى شعر عربي بكل ما يتبع ذلك من وزن و تقفية وعاطفة و صور...^(٣) و
كانها بهذه الدعوة تريد إحياء محاولات الترجمة الأولى التي شهدتها الأدب
العربي نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وهنا لا بد من
التساؤل، ماذا يبقى من النص الأصلي المكتوب بلغة غربية عندما نحوله (لا
نترجمه) الى اللغة العربية؟ هل يجوز أن نستبدل بالوزن الغربي وزنا عربيا
يختلف عنه جذريا، وبالقافية الغربية قافية عربية، وبالصورة الغربية صورة
عربية، و حتى العاطفة الغربية نستبدلها بعاطفة عربية ثم نقول بعد هذا
كله إننا نجحنا في ترجمة النص؟ إنه امر غير مقبول حتما، ولكن الذي دفع

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ١٥٢-١٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ١٥٥.

نازك إليه وجعلها تتخبط كل هذا التخبط، هو حرصها على أن يكون الشكل الكتابي الذي اقترحه لكتابة الشعر الحر مقصورا على هذا النوع من الشعر دون غيره.

وإذا كان هذا هو موقف نازك من الشعر المترجم، فمن الحتمي أن يكون موقفها من قصيدة النثر العربية أشد واقسى، فدعاة هذه القصيدة - بحسب نازك - يحدثون بدعة لا مسوغ لها، وهم من ثم يحدثون "ضجيجا مستمرا لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية، ولا للأمة العربية نفسها"^(١). وإذا كنا لا نستطيع أن نفهم السبب الذي يجعل الدعوة إلى قصيدة النثر متنافية مع مصلحة الأمة العربية، فإننا نستطيع بالمقابل أن نفهم سبب الانفعال والحدة اللذين طغيا على خطابها النقدي حول قصيدة النثر، فهي ترى هؤلاء الأدباء الذين يكتبون قصيدة النثر ويدعون إلى التحرر الكامل من الوزن والقافية في كتابة الشعر لم يكتفوا بكتابة شعرهم بالطريقة الكتابية نفسها التي اقترحتها نازك ورفاقها من الرواد لكتابة القصيدة الحرة كما هو الحال في مترجمي الشعر الغربي، وهو امر ترفضه نازك بشدة كما أوضحنا سلفاً، بل وصل بهم الأمر إلى أن يعمدوا إلى مصطلحها الذي استحدثته هي (الشعر الحر) ويطلقونه على شعرهم، ومن ثم نجدتها تحنّج بشدة على استعمال جبرا إبراهيم جبرا للمصطلح المذكور؛ "وللاحظ أنه اخذ، دون مبالاة، اصطلاحنا (الشعر الحر) الذي هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشعر العربي وتفعيلاتها، أحد اصطلاحنا هذا والصقّه بنثر اعتيادي له صفات النثر المتفق عليها... وليته على الأقل ترك اصطلاحنا و

(١) قضايا الشعر المعاصر ٢١٤.

وضع غيره حرصا على وضوح الاصطلاحات في اذهان الجماهير العربية...^(١) ومن المعلوم أن القائلين على مجلة شعر كانوا يميزون بين قصيدة النثر ونوع من الشعر كان يكتبه جبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ فضلا عن محمد الماغوط وقد أطلقوا عليه تسمية (الشعر الحر) التي صَدُّوها مقابلا للمصطلح الإنكليزي **Free verse**، وقد أثار استعمالهم هذا المصطلح سجلا نقديا مع الشاعرة بعد أن أشاروا إلى أن استعمالها للمصطلح المذكور لم يكن دقيقا، لأنها اختارته عنوانا لحركة عروضية لم يتحرر الشعر فيها تماما من قيود الوزن والقافية، فكيف لنا بعد ذلك أن نسميه شعرا حرا^(٢). وقد فات هؤلاء أن نازك أرادت من خلال مصطلحها هذا أن تكون حرية الشاعر مقتصورة على التحرر من نظام الشطرين ومن وحدة القافية، وهي من ثم "تستعمله بطريقتها الخاصة. ومن منطلقاتها الخاصة، فهي ترى أن الوزن ضروري للتمييز بين ما هو شعر وما هو نثر، ولا تستسيغ الشعر الحر بالمفهوم الغربي"^(٣)، وقد كان الأجدر بهم فعلا أن يتجنبوا استعمال هذا المصطلح على الرغم من عدم قناعتهم باستعمالها له، إذ لا يمكن لهم أن يتجاهلوا وجهة نظر نازك التي قادتها إلى استعمال المصطلح ثم يحاسبوها من خلال وجهة نظرهم هم. وقد بينا في الفصل الأول كيف أن هؤلاء أنفسهم قد تخلَّوا عن هذه التسمية التي لم تلق رواجاً وأطلقوا تسمية قصيدة نثر على نصوص الماغوط التي عابوا على نازك تسميتها بهذا الاسم وعمدوا ذلك جهلا منها.

ومما زاد العداء بين نازك ودعاة قصيدة النثر، إيمانها المطلق بأن الوزن ضرورة لا غنى عنها في الشعر، فالقصيدة برأيها "أما أن تكون قصيدة، وهي إذ

(١) المصدر نفسه، ٢١٧.

(٢) ينظر: الرحلة الثامنة ١١٧-١٥٠. والعداء في الشعر، ٤٥-٤٨.

(٣) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحديث، فائق هلاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥، ص ١٠٥.

ذاك موزونة وليست نثرا، وأما أن تكون نثرا فهي ليست قصيدة^(١)، وبينوا موقفها المتشدد هذا مرتبط بثقافة تراثية عُرِفَتْ بها، ولهذا السبب نجد أنها عندما تورد عبارة (الشعر الموزون) في إحدى صفحات كتابها تصع كلمة (الموزون) بين قوسين، ثم تعود في هامش الصفحة لتعتذر للقارئ عن استعمال هذه التسمية مبررة استعمالها بأنها أصبحت تحدث بلسان البدعة^(٢). بل هي تبدو في بعض الحالات أكثر تشددا حتى من القدماء أنفسهم وذلك عندما تعبر عن ضيقها بما أطلق عليه القدماء (الضرائر الشعرية)، فإنه - على حد قولها - "لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها النائر"^(٣).

إن إيمان الملائكة بضرورة الوزن في القصيدة جعلها تصرح بأهمية النظم كموهبة يجب أن يتحلى بها الشاعر، وتعبر عن الأسف لأن هذه الموهبة لا تنال الاحترام الذي تستحقه بين المتأدبين، بل هي تزيد على ذلك - أن الناظم الذي يحسن النظم أجدر بإعجابنا، لو أنصفنا، من شاعر لا يحسن النظم... لأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصورها شعراً^(٤)، وليس غريبا بعد هذا أن تتلقى نازك الملائكة قصيدة النثر تلقيا سلبيا، كان من نتائج أن وصفت محمد الماغوط بأنه مكاتب لا شاعر ومن ثم أطلقت على قصيدته (أغنية لباب توما)، و (المسافر) تسمية (خاطرة)، وعلى الديوان الذي تضمنهما تسمية (كتاب)^(٥)، وذلك على الرغم من إقرارها الضمني بشعرية الماغوط

(١) قضايا الشعر المعاصر، ١٥٧.

(٢) ينظر، قضايا الشعر المعاصر، ٢٦٦. وينظر هامش الصفحة.

(٣) قضايا الشعر المعاصر، ٢٢٢. وينظر هامش الصفحة.

(٤) المصدر نفسه، ٢٢٤.

(٥) ينظر، المصدر نفسه، ١٥٨ (الهامش)، ٢٦١-٢٦٥. ويقابن ب فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة السادسة، ١٩٨٧، ٤٠٦.

الذي وصفته بأنه " يملك ذوقاً أدبياً جميلاً " ^(١) وأن (خواطره) تشتمل على " صور غريبة و تخير للألفاظ و تلوين " ^(٢).

ومثلما فعلت مع قصيدة بريفيلا المترجمة عمدت الملائكة الى كتابة قصيدة (المسافر) للشاعر السوري المذكور بنظام الفقرة كما يكتب النثر العادي، معبرة عن الرفض لكتابتها في الديوان بالصورة الكتابية التي ارادتها أن تكون مقصورة على الشعر الحر كما أسلفنا ^(٣). وكما هو الحال مع القصيدة السابقة فإن الناقدة لم تقتصر في تصرفها بالنص على هذا الإجراء، بل عمدت الى إحداث تغييرات فيه، وكان من نتيجة هذه التغييرات أن تشوهت صورة النص كسابقه، بعد أن سعت الناقدة عامدة الى تجريده من دلالاته الشعرية، ربما لكي تقنع القارئ بأنه إزاء نص ينتمي الى النثر لا الشعر، وحسبنا في هذا السياق أن نشير الى تغييرين اثنين أجرتهما على النص قد يبدوان طفيفين في ظاهرهما، ولكنهما عطيما التأثير في تغيير دلالاته، وتجريده من الكثافة الشعرية التي كان عليها، ويتمثل هذان التغييران في قلب النقطتين المتابعتين (..) بعد قول الشاعر (في ليلة ما..) الى نقطتي تفسير (:)، وحذف نقطتين متابعتين أخريين بعد كلمة (بعيدا) الأولى في قول الشاعر (سارحل عنها بعيداً.. بعيداً) ^(٤)، و واضح مدى التشويه الذي أصاب النص بسبب هذين الاجرائين، فالنقطتان اللتان تصرفت بهما الناقدة قلبا في المرة الأولى، وحذفا

١ (قضايا الشعر المعاصر، ٢١٥.

٢ (المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٣ (ينظر، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤ (ينظر، قضايا الشعر المعاصر، ٢١٥. ويقارن النص النثري الذي كتبته نازك نهنس القصيدة في ديوان محمد الماغوط، دار العودة، بيروت، ٢٢ ٢٥. وقد سبقني الى الإشارة الى مثل هذه التغييرات ولها في نصف دلالات النص الناقد المغربي رشيد يحيوي. ينظر، قصيدة النثر في الخطاب الملائكي، مجلة (نزوى) الصانديت، نقلا عن الموقع الالكتروني للمجلة.

في المرة الثانية قد تشير ان الى ممكوت عنه اراد الشاعر من خلاله أن يشرك القارئ في إنتاج شعرية النص، ولا بد من الإشارة في هذا السياق الى أن الشعر الحديث قد أفاد من تقنية الفراغ والنقاط في جسد النص الشعري لإنتاج دلالات وإيحاءات قد تشاكس القارئ في كثير من الحالات مما يجعل النص الشعري أكثر تشويقاً وامتاعاً، ويبدو أن ذلك كله كان غائباً عن ذهن الملائكة وهي تعيد إنتاج النص بهذه الصورة المشوهة، متناسية أن النص الشعري الحديث ليس مجموعة من الكلمات والجمل التي تسطر على الورق، بل هو فضلاً عن ذلك "فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة"^(١)، وليس للمتلقي في كل الحالات إلا أن يتعامل مع النص بالصورة التي أبدعها الأديب، وله بعد ذلك أن يسهم في إنتاجه عبر تأويله الخاص.

وخلاصة القول إن نازك الملائكة التي ألزمت نفسها - كما صرحت في مقدمة ديوانها الثاني شظايا ورماد - محاربة الجمود في الشعر العربي، والتمزمت على حد قولها أيضاً - بمقولة برنارد شو "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"^(٢)، لم تستطع استيعاب أن يتحرر الشعر من الوزن والقافية، وأن تخرج من النثر قصيدة، لأنها، على الرغم من كونها شاعرة حدائية، كانت تؤمن إيماناً شديداً بالفصل بين الشعر والنثر. أما الحدائث الشعرية التي كانت تدعو إليها فقد كانت تنطوي على إشكالية كبرى، و جوهر هذه الإشكالية كما يعبر أحد النقاد العراقيين يتمثل "في اعتبارها الثورة الشعرية

(١) الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد المامكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م، ص ٦.

(٢) شظايا ورماد، نازك الملائكة، بغداد، ١٩٤٩م، (المقدمة). ولعل من اللافت أن الشاعرة تنبأت في هذه المقدمة بأن الشعر العربي سيقبل على تطور جارف لن يبق من الأساليب القديمة شيئاً، وذكرت أيضاً أن الأوزان والقوافي كلها ستزوع نتيجة لهذه التطورات.

الجديدة التي حققتها مع جيلها (ثورة عروضية)، بينما هي في نظر غير واحد، شعراء و نقاداً، تغيير في مفهوم الشعر ذاته، احتكاماً الى معنى التطور^(١).

سامي مهدي: قصيدة النثر والنقد الإيديولوجي:

يعد سامي مهدي الناقد العراقي الثاني الذي تناول بشيء من التفصيل في كتاباته النقدية مشروع قصيدة النثر وهاجم دعائها بحدة لا تقل عن تلك التي رايناها عند نازك الملائكة، إن لم تزد عليها، وقد جاء أغلب الجهد النقدي المذكور في كتابه الموسوم (أفق الحداثة و حداثة النمط) الذي صدر ببغداد في العام ١٩٨٩م^(٢).

وقد أعلن مهدي في مقدمة كتابه المذكور عن نيته إعادة تقويم حركة مجلة (شعر)، من خلال تحليل البيئة التي أنتجتها، و تقييم مشروعها المتمثل بـ(قصيدة النثر)، فضلاً عن الوقوف عند أدونيس بوصفه العنصر البارز الذي قدم جهداً نقدياً يمكن أن يعد انموذجاً لهذه الحركة^(٣)، وقد انضج في هذه المقدمة مدى تحامل الناقد المذكور ليس على القائمين على المجلة فقط بل حتى على النقاد والباحثين الذين درسوا نتائجها فيما بعد من دون أن يستثني أحداً من هذا الحكم، وفي هذا الشأن يقول: "ولقد مرّت سنوات، لم أرَ خلالها إلا نقاداً وباحثين يجهلون الحقيقة أو يتجاهلونها، ويكرسون، عملة أو تغافلاً، ادعاءات مجلة شعر و جماعتها. بل لقد رايت دراسات أكاديمية تنأى عن

(١) تجليات الحداثة، ماجد السامرائي، ١٩٩٢.

(٢) فضلاً عن هذا الكتاب، تناول سامي مهدي موضوع قصيدة النثر في كتابه اللاحق (الموجّه الصاعق)، شيء من الإيجاز، وقد حاول المؤلف في هذا الكتاب أن يخفف من حدة موقفه الرافض لقصيدة النثر.

(٣) ينظر: أفق الحداثة و حداثة النمط، ٩ (المقدمة).

الحقيقة، وتكرس ما اعتبره زيفاً محضاً، وعند ذاك فكرت أن أدلّو بدلوي، كما يقولون، فأقول ما أرى واكتشف ما أعرف، واضع بين أيدي المهتمين معلومات أخرى (أو رايًا إن شئتم) قد تسهم في جلاء الحقيقة.^{١١} ولعل من المسلم به أن من يمنح نفسه سلطة العارف الوحيد الذي بإمكانه أن يكشف الأسرار ويفصح الزيف لا يمكن أن يكون محايداً أو منصفاً بما يؤهله للحكم العادل في قضية ما، أية قضية، فهل كان سامي مهدي استثناءً من هذه القاعدة؟ وهل استطاع - فعلاً - أن يثبت ما وصفه بـ (الزيف المحض) الذي انطوى عليه مشروع (شعر) لكتابة قصيدة النشر؟ هذا ما سنحاول أن نفصل فيه القول الآن.

قبل أن يشرع مهدي في نقد التفاصيل الفنية لمشروع قصيدة النشر، يكتب فصلاً تمهيدياً يسرد فيه تفاصيل عن الانتماء الفكري والإيديولوجي لأعضاء التجمع، مشيراً إلى أنهم ينقسمون إلى تيارين رئيسين: تيار ذو صلة بالحزب القومي السوري، وتيار إقليمي لبناني. ويذكر مهدي أن هذين التيارين، على ما بينهما من خلاف واسع، يتفقان اتفاقاً تاماً على معاداة فكرة (العروبة) و ككل ما يمت إليها من أهداف و شعارات وقوى سياسية، ومن ثم نجدتهم هؤلاء بأنهم عمدوا منذ وقت مبكر إلى استقطاب العناصر المعادية للعروبة وقد أدى هذا الأمر - بحسب قوله - إلى ظهور نزوع شديد إلى التغرّب (نسبة إلى العرب) عندهم، وتجسد هذا النزوع في بروز تيارين ثقافيين في المجلة: تيار متأثر بالأدب الانكليزي، وتيار متأثر بالأدب الفرنسي^{١٢}.

(١) ألق العداوت و عداوت النمط، ٩.

(٢) ينظر، ألق العداوت و عداوت النمط، ٢٠-٢١، ٥٥، ٥٧. وقد أقرت مهدي في هذه الاتهامات حتى زعم أن هذا التجمع (مبس و مزدوج إلى حدّه)، وأنه (يعمل عمل حزب سياسي كامل) والغريب أنه نظر إلى التذوّت التي كان يقمها التجمع، والإصدارات والجوائز التي كان يمنحها، وطورها من النشاطات الثقافية، بوصفها من (أساليب العمل الهزلي). ينظر: المصدر نفسه، ٥٦، ٢٩.

ويواصل سامي مهدي حديثه محاولاً إثبات أن الشروع بكتابة قصيدة النثر عند أدباء (شعر) كان نتيجة حتمية لبروز الاتجاهين المذكورين، فادباء الاتجاه الأول يكتبون الأنموذج الانكليزي المسمى (الشعر الحر) **Free Verse**، وادباء الاتجاه الثاني يكتبون الأنموذج الفرنسي المسمى (قصيدة النثر) **Poeme en prose** ^(٨)، وعلى هذا النحو يحاول أن يوصل القارئ - ربما من طرف خفي - إلى قناعة تامة بأن الدعوة إلى كتابة هذه القصيدة، هي دعوة مشبوهة، يقودها أدباء مشبوهون ومعادون للعروبة وللثقافة العربية ^(٩).

ومما لا شك فيه أن استغراق سامي مهدي في مناقشة الجوانب الإيديولوجية المصاحبة لظهور قصيدة النثر في الأدب العربي، جعله يُقصر في مناقشة الجانب الأهم من الموضوع، وهي قصيدة النثر نفسها، وربما يشهد على هذا التقصير أن دراسته خلت خلواً تاماً من أي استشهاد بنص منها يعزز به موقفه الناقد للقصيدة، وهذا ما تنبّه له أكثر من باحث فيما بعد ^(١٠). لقد كانت النظرة الموضوعية شبه غائبة في كتابه المذكور، لأنه الرّم نفسه من البداية برؤية محددة عمد من خلالها إلى التركيز على ما حام حول المجلة من شبهات واتهامات، ويبدو أن التباين في المواقف الإيديولوجية بينه وبين أعضاء التجمع كان الدافع الأساس لاتخاذ هذا الموقف ^(١١).

٨ (من المناقشات التي ضمها كتاب سامي مهدي المذكور أنه يتحدث في الصفحة (٨١) عن خلط وقع فيه كثير من الكتاب العرب عندما لم يفرقوا بين قصيدة النثر والشعر الحر *free verse*، وكأنه بذلك يتناسى إشارة في صفحات سابقة (٣٤٢١) إلى أن قصيدة النثر شكلين رئيسيين: الشكل الفرنسي والشكل الانكليزي.

١ (ينظر: علاقات المشور والغياب، ٦٧.

٢ (ينظر: قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة دكتوراه)، ٢. و قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر، مجلة الأعلام، ٥٧.

٣ (ينظر: قضايا النقد والحداثة، ١١-١٢.

لم تكن قصيدة النثر في نظر سامي مهدي سوى وهم أو مجموعة من الأوهام سعى وراءها أعضاء تجمع (شعر) ومن سار على إثرهم، فهو يذكر أن حديثهم عن التنظيم ليس أكثر من وهم، ومثله حديثهم عن الإيقاع، وعن الإطار، وعن الشكل، والتنوع، كلها أوهام في أوهام^(١)، وبهذه الطريقة يحاول مهدي أن ينسف مشروع قصيدة النثر من أساسه كي لا يبقى لدعاتها فضل يذكر.

ومن أجل الوصول إلى هذه الغاية يسوق مهدي عددا من المعالطات، فهو حين يربط ظهور قصيدة النثر الأوربية بالعبرية العربية، يرفض تماما أن تنتج العبرية العربية شكلا مماثلا، ولتبرير موقفه هذا يذكر أن قصيدة النثر الغربية " لم تحقق ذلك النجاح، هناك، باعتبارها (شكلا تعبيريا)، وإنما باعتبارها نتاج هذا الكاتب الموهوب أو ذلك، أي أن نجاحها لا يعني أنها نجحت في ذاتها، وإنما هو نجاح كتابها، بعض كتابها، وهم غالبا شعراء كبار يكتبون شعرا موزونا إلى جانبها، شأنه في ذلك شأن أي شكل تعبير آخر^(٢) ". وإذا كنا نوافقه على أن الإبداع في أي شكل تعبير لا بد أن يرتبط بإبداع فردي عند مكاتب موهوب كما يصفه هو، فإننا نخالفه الرأي تماما في محاولته الفصل بين نجاح هذا الشكل التعبيري ونجاح الأديب الذي أبدعه، فكيف يتسنى لنا أن نقرب نجاح هذا الأديب من جهة، وندعي عدم نجاح الأنموذج الذي أبدعه؟ ثم ألا يعد نجاح هذا الأديب مبررا للإقرار بشرعية الشكل الذي اختاره، ودافعا لمزاولة كتابته من لدن أدباء آخرين كما تحقق

(١) ينظر: افق العداوتة وحدائق النمط، ١٠٠ وما بعدها.

(٢) المصدر نفسه، ١٢٨.

في كثير من الأشكال السابقة ومنها قصيدة النثر الغربيين إنما نجحوا في
نضجه ٩

أما عن إشارته إلى أن شعراء قصيدة النثر الغربيين إنما نجحوا في
كتابتها لأنهم كانوا يكتبون قبلها شعراً موزوناً، فهو امر تحقق مع عدد من
رواد قصيدة النثر العربية الذين مارسوا هم أيضاً كتابة الشعر الموزون ولم
ينقطعوا عن كتابته حتى بعد ممارستهم كتابة قصيدة النثر، ومنهم
أدونيس نفسه، فلماذا لا يقر لهم سامي مهدي بالإبداع ما دام المعيار الذي
افترضه عند نظرهم الغربيين متوفراً فيهم أيضاً؟ وحتى لو تجاوزنا هذا
الأمر إلى مسألة الإبداع الفردي التي يرى مهدي أن لها فضلاً كبيراً في
تكريس هذا النمط من الكتابة عند الغربيين، فإننا نجد يعترف بأن عدداً من
الشعراء العرب قد كانوا موفقين في كتابة هذه القصيدة، وحسبنا أن نذكر
في هذا السياق إشارته إلى تجربة الشاعر العراقي سركون بولص الذي وصفه
بأنه " شاعر حقيقي بروحه وموهبته وأدواته الشعرية "١١، وأنه " أول من وضع
أساساً لقصيدة نثر عراقية حقيقية وجادة تنتمي إلى الشعر بثقة وجدارة "١٢،
لكن الذي يبدو أن هذا (الشاعر الحقيقي) لم يكن محظوظاً إلى الدرجة التي
تجعل سامي مهدي يعترف بنتاجه الشعري أويقر بمشروعية وجوده، لأنه قرر

٩ (يتفق الدارسون على أن تمت مطاولات متعددة لكتابة الشعر الحر تعود إلى عشرينيات القرن المنصرم، و
يمكنهم يتفقون أيضاً - على أن تكريس هذا الشكل الشعري لم يتم إلا على أيدي مبدعين كبار تمردوا
له و زاولوا صغابته كالصباي و نازك الملائكة، وغيرهما. ينظر الشعر الحر في العراق، ٢٦، ٢٤، ٢٦. وفي
الأدب الحديث، دعوت و مقالات نقدية، ٢١٩، ٢٢٧-٢٢٨، ٢٢١-٢٢٢.

١٠ (ألق الحدائق و حدائق النمط ١٢٨. وينظر الموجة الصاخبة، ٢٢٢-٢٢٤.

١١ (الموجة الصاخبة، ٢٢٧. ولعل من مظاهر التناقض في الخطاب النقدي عند سامي مهدي إشارته إلى موضوع آخر
من الكتاب إلى أن سركون بولص قاص أكثر منه شاعر، وقد برر ذلك بأن قصائده لم تكن لتعطي بروح
المغامرة الشعرية باستثناء التغلي عن الوزن، وأما ذات منطلق نثري يقلب عليه الوهي والنصح.
وينظر الموجة الصاخبة، ١٢٨.

من البداية بأن هذا النوع من الكتابة ليس أكثر من وهم أو سراب، وأن أطلق عليه (الآخرون) تسمية قصيدة^{١١}

إن موقف سامي مهدي ومن قبله نازك الملائكة وآخرين غيرهما بما يتضمنه من إشارة إلى رفض قصيدة النثر العربية لأنها مستمدة من النموذج الغربي يراه صعب التطبيق في اللغة العربية، لا يمكن أن يمر دون مساءلة، لا سيما ونحن نعلم كل العلم " إن النقد العربي الذي رأى في (قصيدة النثر) عصياناً وشكلاً غريباً دخيلاً، رحب بقدوم الرواية والقصة القصيرة، وهما شكلان غربيان، ورأى في موت المقامة حدثاً طبيعياً، كما لم ينتبه لكون الشعر التفعيلي ذاته فكرة غربية رغم قيامه على التفعيلة الخليلية^{١٢}."

ومن المغالطات التي ارتكبها مهدي في الكتاب المذكور محاولته تسفيه حديث أعضاء تجمع شعر عن الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر، فهو بعد أن يحدد فهمه للإيقاع في الشعر من خلال ربطه بالوزن العروضي الذي يصفه بـ (الإيقاع المنتظم)، يهاجم كعاداته في الانتقاء الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر العربية حصراً، ويقول في هذا السياق: " إن (الإيقاع) الذي ينسب إلى (قصيدة النثر) المكتوبة باللغة العربية هو إيقاع وهمي، إيقاع لا وجود له، والموجود، بدلاً منه، أصوات نثرية، أصوات موجودة في النثر العادي، حتى في المقالات الصحفية؛ و كل ما يقال عن (الموسيقى الداخلية) و (الإيقاع الداخلي) في

١ (قصيدة النثر، ثنائيات في المصطلح، محمد صالح، مجلة نزوى (العمانية)، العدد العاشر، إبريل ١٩٩٧م، نقلاً عن الموقع الإلكتروني للمجلة

http://www.nazwa.com/ser_nizwa_articleslist.php?start=181

قصيدة النثر، و تموجاته، و طاقاته التعبيرية، أشياء قد لا تستحق أن توصف بسوى (الهراء) ...^(١).

ولتبرير رفضه فكرة الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية، يشير مهدي الى أن دعاة قصيدة النثر من أدباء (شعر) نقلوا فكرة الإيقاع هذه من كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بوليفر الى ايامنا)، من دون أن يلاحظوا الفوارق بين اللغة الفرنسية واللغة العربية اللتين تملك كل منهما خصوصيتها^(٢). ويبدأن مسألة الخصوصية، التي تقرُّ بها و تؤكد وجودها لا للغة العربية وحدها بل للغات جميعها، أصبحت ملاذا يلجأ إليه كل من كان مخالفاً بالرأي أو غير مقتنع بمشروع حدائي ينشأ بتأثير غربي، ومنها مشروع قصيدة النثر التي نحن بصيدها، وقد لمسنا مثل هذا الأمر عند نازك الملائكة من قبل، و اشرنا الى جذوره عند العرب في مستهل الفصل. وفي هذا السياق لا بد من التوضيح أن دعاة قصيدة النثر لم يتكروا، بل لا يمكنهم أن يتكروا خصوصية اللغة العربية، ومن ثم فهم يعلمون كل العلم أن أوزان الشعر العربي التي يسميها سامي مهدي (الإيقاع المنتظم) لا يمكن أن تقارن بالأوزان الغربية. ومثل هذا الأمر ينطبق بدرجة أوبأخرى على الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر العربية، فهو لا يمكن أن يكون متطابقاً مع الإيقاع الداخلي لنظيرتها الفرنسية، لأن طبيعة كل من اللغتين وخصوصيتها هي التي تفرض هذا الاختلاف، ولكن هذا الاختلاف لا يجيز لنا أن ننكر وجود هذا الإيقاع في لغة ما و نُقرُّ بوجوده في لغة أخرى كما فعل ناقدا المذکور الذي أشار بنفسه الى التعبير والتوسع الذي طال مفهوم الإيقاع عند الغربيين الذين أصبحوا يتحدثون اليوم عن الإيقاع في كل شيء، ولكل شيء، حتى ما هو جامد لا

١ () ألقى الحدائث و حدائث النمط، ١٠٩.

٢ () ينظر، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حركة له، ولا صوت يصدر عنه، فأيقاع للوحة، وإيقاع للصورة، وإيقاع للمنحوتة، وإيقاع للعمارة، وإيقاع للون...^(١)، فلماذا بعد كل ذلك يسعى مهدي إلى تصييق أفق المفهوم عربياً، ويرفض كل محاولة لتوسيعه من خلال الإصرار على فهم محدد مرتبط بالتراث بشكل لا يقبل الجدل؟

لقد أسرف سامي مهدي في موقفه الراهض لقصيدة النثر العربية، و طغى على أسلوبه في نقدها و نقد دعايتها الانفعال الحاد والاندفاع الزائد، و هذا ما جعله يبتعد عن الصواب في أحيان كثيرة، ويناقض نفسه في أحيان أخرى، فالذي يقرأ كتابه (أفق الحداثة و حداثة النمط) ويقرأ ما فيه من إشارات إلى حتمية ارتباط الشعر بموسيقى الوزن الذي يسميه (الإيقاع المنتظم)، لا يمكنه توقع أن يكون مؤلف الكتاب أحد أربعة موقعين على البيان الشعري (٦٩) الذي جاء فيه: " و حيث يكون وعي الشاعر لا شكلياً يكون بناء القصيدة ديالكتيكياً، غير مقيد بالوزن أو القافية أو الموسيقى أو الحذلقات اللغوية بالضرورة..."^(٢)

فوزي كريمة: قصيدة النثر وهم الحداثة:

يشارك فوزي كريمة مع سامي مهدي في أنه هو أيضاً واحد من الشعراء الأربعة الذين وقعوا على البيان الشعري (٦٩)، ويبدو أنه كسابقه اختار أن يغير موقفه مما جاء في البيان المذكور، أو بعيد النظر فيه^(٣)، ليكون معارضاً لمشروع

(١) أفق الحداثة و حداثة النمط، ١٠٧.

(٢) البيان الشعري (٦٩)، منشور في كتاب الروح المعية، ٢٢٢.

(٣) يذكر فوزي كريمة في إحدى رسائله المتبادلة مع الناقد حسن ناظم أنه أعاد النظر في موقفه من البيان الشعري المذكور، وهو اليوم - ينحصر ما فيه جملته - وفي هذا السياق يقول: " إن توقعي عليه البيان لم يكن إلا نتاج رغبة طبع ناضجة بالمشاهدة الستينية. و هي قراءات الشباب الأول على أية حال..." و قد

قصيدة النثر العربية، وأن كان خطابه المعارض أقل حدة مما وجدناه عند مهدي، فهو على الأقل لم يتهم دعائها بالخيانة أو العمالة للغرب، وإن كان يتهمم اتهامات أخرى.

وقبل أن نفصل القول في موقف فوزي كريم من قصيدة النثر، لا بد لنا أن نعرض لموقفه من قضية أوسع، وهي مسألة الحداثة الشعرية العربية التي ناقشها في كتابه (ثياب الإمبراطور) الذي صدر في العام ٢٠٠٠م.

يستهل فوزي كريم كتابه المذكور متسائلاً بتيرة لا تخلو من دلالة ومقصدية: "كيف يتسنى لشاعر ينتسب للغة ولعالم عربي ما قبل حداثيين أن يكتب قصيدة حديثة، أو ما بعد حداثية؟"^(١). وبعد أن يستعرض منتقداً قسماً من الإجابات المفترضة عن هذا التساؤل، ينتهي إلى نتيجة مفادها أن سعي الطليعيين العرب إلى نسخ أنموذج الحداثة الغربية لإنتاج حداثة عربية لم يكن ظاهرة صحيحة بالمرّة، لأن هؤلاء الطليعيين لم يراعوا في محاولاتهم تلك (المسافة) التي تفصل بين المجتمعين الغربي والعربي حق قدرها، بل هم حاولوا إضفاء صفة الندية على العلاقة بين هذين المجتمعين من خلال الإقبال على ثمار الحضارة الغربية و كأنهم ينتمون إلى دات الحضارة و دات التقدم^(٢).

اتهم فوزي كريم إثر موقفه هذا بالرجعية وبخيانة الجيل الستيني من لدن فاضل العزاوي و عبد القادر الجصابي وآخرين. ينظر: الستة الشعر، مدخل إلى حداثة أخرى فوزي كريم نموذجاً، حسن لانغر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م، ١٦٢-١٦٣.

١ (ثياب الإمبراطور، الشعر و مراحى الطفولة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى للشقافة والنشر، سوريا دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م، ٩١.

٢ (ينظر، المصدر نفسه، ٦٨-٦٩.

وانطلاقاً من هذا الفهم، يرى فوزي كريم أن التجديد الشعري الذي سعى إليه الحداثيون العرب لم يكن أكثر من (وهم)، ويذكر أن هذا الوهم تجسّد في محاولات إلغاء الوزن من القصيدة العربية الذي دعا إليه أدباء تجمع (شعر)، ويؤكد في هذا السياق أن مجلة (شعر) خلطت ثلاثة أوراق لصالح (وهم التجديد) المرتبط بإلغاء الوزن، و هذه الأوراق كما جاءت في الكتاب المذكور^(١)

١. الدعوة لقصيدة النثر باعتبارها أكثر الأشكال ارتباطاً بالحدثة، فأصبح الإفلات من الوزن قيمة بدل أن يكون تقنية، شأن التقنيات الأخرى.

٢. كتابة قصيدة الشعر الحر الحقيقية، التي تعتمد (شبح وزني بسيط) حاوله جبرا. ولأن هذا التعبير ظلّ ملتبساً بالعربية استبدال بتعبير (الإيقاع الداخلي).

٣. ترجمة الشعر الغربي والعالمي نثراً دون الإشارة إلى ذلك، مما يوهم بأن النثر هو جوهر في النص الأصلي. ولذا احتفظت الترجمة بقياس البيت الشعري، كما هو بالأصل.

ويبدو أن كريم يحاول من خلال موقفه هذا الدعوة إلى ما أطلق عليه حسن ناظم تسمية (حدثة أخرى)، و هذه الحدثة الأخرى يجب أن تنبع - بحسب فوزي كريم نفسه - من خصوصية الشعر العربي و طبيعة موسيقاه التي لا يمكن أن تقارن بموسيقى الشعر الغربي، و هويشبر في هذا السياق إلى أن تحرر الشعر الانكليزي من قواعد الشكل الكلاسيكي كان وليد رحم متوافق مع

١ { نهاب الإمبراطور، ٢٥.

كيان الوليد الجديد، لأن كلا الشكلين من دم واحد ولغة واحدة. و ذلك لأن الأوزان الانكليزية تعتمد النبرة غير الحادة والإيقاع فيها يقارب إيقاع النثر في اذننا العربية، يؤكد كريم أن السياب و نارك حاولوا مجارة ذلك، ولكن بما يتوافق مع رحم الشعر العربي، فكانت قصيدة الشعر الحر التي تحررت من نظام الشطرين، ولكنها بقيت تحتفظ بالتفعيلة الخليلية اساسا موسيقيا^(١)، ومما لا شك فيه أن موقف كريم هذا لم يرض دعاء قصيدة النثر من النقاد العراقيين الذين لا يجدون حرجا في الانفتاح على الأدب الغربي، فما كان من احدهم إلا أن يصنّفه ضمن فئة من النقاد أطلق عليهم تسمية (محافظي التجديد) إشارة الى أنهم يدعون الى التجديد في الشعر ولكن من وجهة نظر محافظة^(٢).

ولعل من الدوافع المهمة لموقف فوزي كريم من قصيدة النثر إيمانه بما سمّاه (الترباط العضوي) بين مكونات ثلاث يرى أن الشعر لا يتحقق بدونها، و هذه المكونات هي العاطفة، والكلمة، والموسيقى (الوزن)، و هو يذكر أن كُتّاب قصيدة النثر العربية اندفعوا الى هذا النوع من الكتابة لافتقارهم الى هذا الترباط، ويشير في هذا السياق الى شعراء ثلاثة هم محمد الماغوط، وانسي الحاج، و توفيق صايغ، داكراً أن هؤلاء الثلاثة لا يحسنون كتابة البيت الشعري الموزون^(٣). و يبدو أن انتقاء كريم للأسماء المذكورة واغفال أسماء أخرى ممن كانوا يكتبون القصيدة الموزونة قبل أن يتجهوا الى كتابة قصيدة النثر كعادونيس وفاضل العزاوي و غيرهما كان مقصودا لإثبات زعمه المتعلق

(١) ينظر، المصدر نفسه، ٣٤.

(٢) ينظر، انفرادات الشعر العراقي الجديد (اختيار و توثيق و تقديم)، عبد القادر الجنابي، منشورات العمل، ألمانيا، ١٩٩٣، ص ٤٧/١.

(٣) ينظر، تهافت الستينيين، لهواه الملقف و مخاطر الفعل السياسي، فوزي كريم، دار المدى للشعائر والنشر، سورية- دمشق، العراق- بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص ١٢٧-١٢٤.

بأن الاتجاه الى هذه القصيدة جاء نتيجة لنقص في أدوات الشاعر، وهو زعم لا نقره عليه، لأنه إن صح على عدد من الشعراء لا يمكن أي يصح مع الكل ومن ثم لا يمكن أن يكون قاعدة عامة يطمئن إليها الباحث.

ويحاول كريم أن يبدواقل تشددا في موقفه الرافض لقصيدة النثر من خلال الإشارة الى أن هذه القصيدة يمكن أن تُقبل بوصفها ضربا من الكتابة الشعرية الذي يلبي حاجة جانبية وطارئة، وفي هذا السياق يقول: " لم اتردد يوما في كتابة قصيدة نثر، حين اجد الحاجة إليها تلح عليّ. ولكنني لم اقبل عليها إلا بفعل حاجة ليست بالضرورة واعية. إنها ضرب من الكتابة الشعرية يلبي حاجة جانبية، وطارئة. حاجة للخوض في بحران غامض لا يحتاج الخوض فيه الى محفزات غرائز دفيئة مثل الإيقاع والموسيقى. هذا البحران الغامض عادة ما يكون ذهنيا، اومحاذيا للذهني. اما عالم الأحلام واللاوعي فلا يمكن أن أتخيل إمكانية تدفقه بغير تدفق الإيقاع والموسيقى"^(١). ويذكرنا كلام كريم هذا بموقف الرصافي من الشعر المنثور الذي عرضنا له في الفصل الأول، فكلاهما يعد الموسيقى المرتبطة بالوزن شرطا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في الشعر، ويعربان عن قبولهما بأن يتحرر الكاتب من الوزن العروضي في ظروف معينة، شرط أن لا يُعد الناتج شعرا كاملا. ومثلما يربط الرصافي بين الشعر والغناء، يحاول فوزي كريم أن يجسد هذا الربط من خلال الأمسيات التي كان يحييها لغناء قصائده، هذه القصائد التي هي نتاج تجربة شعرية تأسست على الانتفاع من الموسيقى والقراءة عنها أكثر من تأسيسها على قراءة الشعر ونقده كما أقر هوبدلوك^(٢).

(١) تهافت البتينيين، ٢٢.

(٢) ينظر: المصائر الشعر، ١٦١.

لعلنا بما تقدم استطعنا أن نكشف عن الأسباب الحقيقية التي تقف وراء موقف فوزي كريم من قصيدة النثر، و هو موقف يقوم على رفض فكرة أن يتخلى الشعر عن موسيقى الوزن، ولا بد من الإشارة الى أن هذا الموقف لم يكن حصرا عليه وحده بل هو موقف سبقه إليه آخرون، وقد مررنا أن نازك الملائكة و سامي مهدي كانا ينهبان المذهب نفسه، وقد تابعهما فوزي كريم في ذلك كما تابعهما في مسائل أخرى لا تخفى على كل باحث، ويمكن أن نوجز هذه المشتركات في:

١. القول بحتمية ارتباط الشعر بالوزن، وعدم قبول أي مبررات لتحرره منها. و هذه المسألة أكدتها نازك، و تابعها كل من سامي مهدي وفوزي كريم من بعده.

٢. رفض محاولات ترجمة الشعر الغربي الموزون نثرا. وقد اقترحت نازك أن يتظم المترجمون هذه الترجمات حتى تبدو بصيغة عربية! أما فوزي كريم فقد كان أكثر مرونة في هذه المسألة لأنه اكتفى بدعوة المترجمين الى الإشارة الى أن النثر ليس أصلا في النص المترجم.

٣. النظر الى قصيدة النثر بوصفها تتضمن إساءة بالغة للنثر. وأول من أثار هذه النقطة تارك الملائكة التي أشارت الى أن دعاء هذه القصيدة لا يحترمون النثر، لأنهم يعتقدون أن النصوص النثرية (قصائد النثر) التي يكتبونها لا تنال الإعجاب إلا إذا سميت شعرا، وقد تابعها فوزي كريم في ذلك مشيرا الى أن هؤلاء الكتاب يعانون مما أطلق عليه تسمية (عقدة الشعر) المتوارثة، وهذه العقدة تتمثل - برأيه - في حد الشعر أسمى من النثر وأعلى منزلة^(١).

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٧-٢٦٩. و شهاب الإمبراطور: ٢٥-٢٦.

٤. رفض قصيدة النثر لأنها مشروع مستورد من الغرب ولا يصلح للتطبيق في
الأدب العربي نتيجة لما تتمتع به اللغة العربية والشعر العربي من
خصوصية. وقد اشترك الثلاثة كلهم في هذه المسألة.

المبحث الثاني

موقف القبول

على الرغم من أن الموقف الرافض لقصيدة النثر كان هو الأكثر وضوحاً في الساحة الأدبية في العراق منذ وقت مبكر، كما أوضحنا في المبحث السابق، فإن هذه القصيدة لم تعد انصاراً ومؤيدين، تراوحو في تأييدهم بين التطرف والاعتدال. ولعل من يتابع الحراك الأدبي والثقافي الذي شهده العراق منذ عشرينيات القرن الماضي يستطيع أن يرصد بوضوح مؤشرات تُمهّد لموقف إيجابي تجاه قصيدة النثر، فالأدباء العراقيون كانوا مولعين بالتجديد و كانت لهم محاولات رائدة تمردوا فيها على الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وربما كانت دعوة الزهاوي إلى كتابة الشعر المرسل تجسيدا لهذه الرغبة على الرغم من بساطتها ومحدوديتها. ومثل هذا الكلام يمكن أن يقال في موضوع احتفاء فئة من الأدباء العراقيين بالريحاني ودعوته إلى كتابة الشعر المنشور التي توقفنا عندها في الفصل الأول من هذه الدراسة، فقد أسهمت هذه الدعوة في استفزاز الذائقة الشعرية السائدة آنذاك، واثارت جدلاً حاداً حول إمكانية إنتاج نص شعري من دون الاستعانة بالوزن والقافية، الأمر الذي دفع أحد الدارسين العراقيين إلى الجزم بأن أمين الريحاني يعد " من أكثر المؤثرين في التمهيد لقصيدة النثر العراقية " ^١.

ولعل ظهور حركة الشعر الحر في العراق أواخر أربعينيات القرن المنصرم، كان هو أيضاً مؤشراً على إمكانية ظهور موقف إيجابي تجاه قصيدة النثر،

١ (قصيدة النثر والاحتمالات الموجلة، مجلة الأدب المعاصر، ١١٠).

فهذه الحركة - على الرغم من اعتمادها الأوزان الخليلية الى درجة أن نازك وصفتها بأنها حركة عروضية - أسهمت في إقناع فئة من المثقفين بإمكانية إنتاج شعر عربي لا يخضع بصورة حازمة للقوالب التقليدية التي ظلت مهيمنة على الساحة الشعرية لقرون طويلة، فكان إلغاء نظام الشطرين و تعدد القوافي في هذا الشعر أو العاؤها تماما خطوة أخرى باتجاه أشكال شعرية أكثر تحررا وانطلاقا من سطوة الشكل الموروث.

ومع أن هذه الحركة كانت مقنعة لعدد من المطالبين بكسر الجمود في الشعر العربي الحديث، فإنها من جهة ثانية لم تُرضِ عددا آخر من النين كانوا يطمحون الى ثورة جذرية لا تقتصر على إلغاء نظام الأشطر في البيت الشعري، بل تتجاوزها الى التحرر الكامل من الوزن الذي عدوه عقبة تعيق تطور الشعر العربي، وانطلاقا من هذا الفهم يعلن حسين مردان مبدع النشر المركز أن الأنموذج الذي قدمته نازك ورفاقها " لم يستطع إنقاذ الشعر من حوض الصمغ الذي يغرق فيه"^{١٠}، وهذا ما يحتم على الشعراء أن يبحثوا عن أشكال أكثر حداثة.

ومما لا شك فيه أن الحراك الشعري الستيني الذي شهدته الساحة العراقية انطوى على بوادر مشجعة باتجاه قصيدة النشر إذ ظهرت في تلك الحقبة أصوات داعية الى خطوات أكثر جرأة بعد أن أصبح " اهتمام شعراء الستينيات بالنشر والكشف عن شعرية جزءا من موقفهم من الشعر، ومفاهيمه المستقرة في الدهن والذائقة و جزءا من إحساسهم بمعضلة الإيقاع الشعري و ضرورة الخروج به الى مديات أوسع وأكثر غنى "^{١١}. ولعل خير ما يجسد

١ (الأوجحة هادنة الصبال، حسين مردان، ٥.

٢ (الشعر والتلقي، ٥. علي جمعة الملاق، ١١. ويذكر المصدر نفسه، ١١. والروح الحية، فاضل المرواي، ٢٢٥، ٢٣٦.

الحراك الشعري الستيني في هذا الاتجاه البيان الشعري (٦٩)، فقد تضمن هذا البيان دعوة صريحة الى منح الشاعر حرية مطلقة ورفع كل القيود التي قد تقف في وجهه وهويدع قصيدته من خلال الإشارة الى أن " القصيدة الجيدة هي التي تكشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الكون، حيث لا توجد قوانين مقررّة مسبقاً على الإطلاق إلا في حدود العلاقات الاجتماعية"^(١).

وإذا كان التيار المعارض لقصيدة النثر في العراق قد بدأ يظهر بوضوح منذ وقت مبكر من خلال كتابات نارك الملائكة التي عدها أحد الباحثين " الكاتبة الأولى التي تناقش قصيدة النثر لغويا و شعريا"^(٢)، فإن التيار المدافع عن هذه القصيدة لم يبرز في الساحة النقدية العراقية بدرجة الوضوح نفسها إلا مع صدور مجلة (الكلمة) التي عرفنا فيها سبق أنها تبنت بشكل واضح الدعوة الى قصيدة النثر بوصفها مشروعاً حداثياً. وينبغي القول إن أراء هذا الفريق من النقاد قد شهدت تبايناً بين ناقد وآخر، فمنهم من كان يبالغ ويتطرف في موقفه المؤيد للقصيدة من خلال وصفها بأنها قصيدة المستقبل وانها " آخر ما وصلت إليه حركة الشعر الحديث"^(٣). ولعل من الجدير بالذكر أن هذه الفئة من النقاد التي كانت تدعو الى قصيدة النثر بحماسة زائدة بقي صوتها حاضراً على الساحة النقدية العراقية حتى بعد توقف (الكلمة) عن الصدور، وقد كانت لهؤلاء محاولات حثيثة لإقناع المتلقي بأن قصيدة النثر ليست شكلاً شعرياً حديثاً ينبغي القبول به فحسب، بل هي -

(١) البيان الشعري (٦٩)، ضمن كتاب الروح الحية، فاضل العزاوي، ٢٢٢.

(٢) قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر، مجلة الاقلام، ٩٢.

(٣) قصيدة النثر.. لماذا، (تقديم)، مجلة الأديب المعاصر، تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، العدد ١١، كالون الثاني، ١٩٩٠م، ٤. ويُنظر، باتجاه الشعر الحديث، مقدمة كتبها الدكتور مالك المططبي لمجموعة الشاعر نسيب طهيج (إشارات مقترحة)، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ٢٠٠٧م، ٣.

على حد قولهم - تتفوق على الأشكال الشعرية السابقة كالشعر العمودي والشعر الحر، وقد زعموا أن هذه القصيدة ستبقى " الخيار الأمثل للتعبير الأدبي " وفي هذا السياق نجدهم يشيرون إلى أن تحرير هذه القصيدة من الوزن والقافية يعد ميزة إيجابية من مميزات لا نقصاً في أدواتها كما يشير آخرون ممن يرون أن الشعر الكامل لا يمكن أن يتحقق إلا بالاستعانة بالموسيقى الخارجية التي يوفرها الوزن والقافية^(١).

ولم يخلُ الجهد النقدي الذي بذله المدافعون عن شعرية قصيدة النثر والقائلون بتفوقها على الأشكال الشعرية الأخرى من محاولات لتبرير ما ذهبوا إليه، وفي هذا السياق نجد أحدهم يزعم أن " قصيدة النثر في قيمتها الدلالية تتجاوز الشعر الكامل لما تتمتع به من حرية في القول غير مقيدة بالوزن أو القافية، وعلى المستوى الصوتي بما يتوافر فيها من أساق إيقاعية كالمتوازيات الثنائية التقابلية أو التكرار اللاتعادي في انتقاصها للقيم الصوتية مع النثر الكامل " (٢). ومما لا شك فيه أن هذا الكلام لا يخلو من تعميم معيب ليس بعيداً عن التعميم الذي وقع فيه رافضو قصيدة النثر من قبل عندما حاولوا ربط الشعر بالوزن حصراً وانكروا كل ما خالف ذلك، فالقيمة الدلالية للنص الشعري لا يحددها شكله العام بصورة مسبقة، بل هي تتحقق من خلال تعامل الأديب الأمثل مع اللغة بما يحقق لنصه الشعري

(١) البناء الفني في قصيدة المأخوطة النثرية (أطروحة مكتورة)، ٧٤.

(٢) ينظر: نهاية اللغة الشعرية (١٩٧١)، ١٧. وقد أطلق كوهن تسمية قصيدة دلالية على قصيدة النثر لأنه وجدها مقتصرة على المستوى الدلالي من اللغة الشعرية، ولا تقتربها إلى المستوى الصوتي (الوزن والقافية). وأشار كوهن إلى أن هذه القصيدة أقل منزلة مما أسماه (الشعر الكامل) الذي يحقق المستويين المذكورين. ينظر الجدول الذي رسمه المؤلف في الصفحة (١٢) من الكتاب المذكور.

(٣) قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر (أطروحة مكتورة)، ٩. وينظر: قصيدة النثر و حركة الشعر المعاصر، صلاح هاني، مجلة الكائن، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٧٧، ٢.

التفرد والتميز بغض النظر عن الشكل الذي يتبناه، فقد يكون المستوى الدلالي مرتفعاً في قصيدة موزونة يكتبها شاعر متمكن من أدواته، وقد يكون متواضعاً في قصيدة موزونة أخرى لأن شاعرها لم يستطع أن يبلغ حدود الإبداع الشعري، والأمر نفسه ممكن أن يتحقق مع قصيدة تكتب بالنثر قد تأتي ثرية بشعريتها - مستواها الدلالي بحسب كوهن - وقد تأتي فقيرة في هذا الجانب كل الفقر، والسبب في كلتا الحالتين لا يعود إلى القصيدة نفسها بل إلى الأديب الذي أنشأها.

وفيما يتعلق بما أطلقوا عليه تسمية المتوازيات الثنائية التقابلية والتكرار التبادلي وغيرها من التقنيات التي يلجأ إليها شعراء قصيدة النثر، فإنها لم ولن تكون حصراً على هذا النوع من الكتابة الشعرية، لأنها تقنيات يلجأ إليها أيضاً الشعراء الذين يكتبون أشكالاً شعرية مغايرة كالشعر العمودي والشعر الحر، فلماذا إذاً تكون هذه التقنيات سبباً في تفضيل شكل شعري على آخر و هي موجودة في كليهما؟

ومع هذه الأصوات المعالية في تبني قصيدة النثر فإن الساحة النقدية في العراق لم تخل من أصوات موضوعية معتدلة كان لها موقف إيجابي من القصيدة بوصفها شكلاً تعبيرياً لا يلعب الأشكال الأخرى ولا يدعي تجاوزها، مؤكدين في الوقت نفسه أن التوجس من هذه القصيدة " أمر غير مبرر فالطاقة التي يمتلكها هذا الشكل طاقة هنية لا غير، فهو لا يهدم واقعاً ولا يقوض عالماً، ولا بأس، بل ينبغي أن تتجاوز الأشكال وأن تتجاذب الحديث فيما بينها وهي تعبر عن (طوبوغرافية) الإبداع لدينا"^(١). وقد حاول قسم من هؤلاء الرد على المعالين محذرين من ظاهرة الاستسهال التي بدأت ملامحها تظهر

(١) المرأة والمأهولة، ١٩٤، وينظر مصدره.

ممثلة بعدد غير قليل من ضعاف الموهبة الشعرية الذين اتجهوا الى كتابة هذه القصيدة بوعي غير مكتمل متصورين في الوقت نفسه أنهم يحدثون ثورة لتجاوز ما سمّوه أزمة الشعر العربي التي يرون أن (القيود المروضية) المفروضة على الشعر العربي منذ العصر الجاهلي كانت هي المتسبب الأكبر لتفاقمها.

وفي الوقت الذي باركت فيه الأصوات النقدية المعتدلة منجزات عدد من شعراء قصيدة النثر العربية، ومنهم الشعراء الشباب، فإنها ما انفكت تؤكد في الوقت نفسه أن على شعراء هذه القصيدة "الحد من الانتفاخ الوحيد نحوها و كأنها طوق النجاة لتيارات التجريب الطليعي و نزوعها الثوري الهدام فيما يشبه جنوح الحداثة"^{١١}

إن إبتعاد فئة مهمة من النقاد العراقيين عن الغلو في دفاعهم عن قصيدة النثر و دعوتهم الآخرين الى القبول بها، انعكس بشكل إيجابي على الخطاب النقدي لهذه الفئة الذي جاء بصورة مشرقة لا تخلو من توازن و دقة في الطرح، ولعل الناقد الدكتور حاتم الصكر يعد أنموذجاً مضيئاً لهذه الأصوات، ولا سيما أن خطابه النقدي جاء متوازناً وموضوعياً في أكثره، وقد كانت له اجتهادات بارعة في الدفاع عن هذه القصيدة و تحليل جمالياتها عبر دراسة عدد من نصوصها المختارة . ويبدو أن هذا التميز قد تحقق للناقد المذكور نتيجة لمتابعاته النقدية الطويلة التي رافقت مشروع قصيدة النثر العراقية منذ صدور (الكلمة) وحتى اليوم، وقد تجسّد هذا الأمر في الدراسات العديدة التي أصدرها والمفالات التي كان وما زال ينشرها في الدوريات العراقية والعربية^{١٢}.

١١ (المصدر نفسه، ٢٠١).

١٢ (تناول الناقد المذكور قصيدة النثر بشكل موسع في عدد من الكتب التي أصدرها، منها: ما لا تؤذيهِ الصغرى/ بغداد ١٩٩٦، و حلم الفراشة/ صنعاء، ٢٠٠٤، و قصيدة النثر في اليمن/ صنعاء، ٢٠٠٤، أما ...

إن أهمية الجهد النقدي الذي بذله الدكتور الصكر في كتاباته المذكورة يحتم على الباحث التوقف عنده بشيء من التفصيل لمعرفة الأبعاد والأسس التي بنى عليها موقفه المتوازن من قصيدة النثر، وهذا ما سأعمد إليه الآن قبل أن انتقل إلى صوت آخر من الأصوات التي أثرت أن يكون الصوت المعتدل خياراً لها في الدفاع عن هذه القصيدة ، واعني بذلك الشاعر والناقد شاكِر لميبي.

حاتم الصكر: قصيدة النثر: شعرية الأثر:

منذ وقت مبكر اختط الدكتور حاتم الصكر منهجاً معتدلاً في الدفاع عن قصيدة النثر، فهو إذ يشيد، في دراسة له نشرت بمجلة (الكلمة) عام ١٩٧٤م، بتجربة الشاعر السوري محمد الماغوط ويصفه بأنه " استطاع .. أن يتفرد بين شعراء قصيدة النثر وأن ينتزع الإعجاب حتى من المحافل التي لم ترحب بالشكل الذي اختاره لتجربته الشعرية " (١)، يؤكد من جهة ثانية أن مسألة الإبداع الشعري غير مرتبطة بشكل محدد، وأن على شعراء قصيدة النثر و دعااتها، ومنهم القائمين على المجلة المذكورة، أن لا يتصوروا أنهم يحدثون ثورة تجديدية في الشعر العربي بمجرد توجيههم إلى كتابتها، لأن " الارتقاء في أحضان الأشكال الجاهزة تحت مبرر الرفض والتخطي دون معاناة ذاتية.. يسلب الشاعر وجهته، ويفقده شخصيته، فلا يتفرد صوته، بل يعود ترديداً - وليس حتى تنويعاً - لأصوات أخرى ربما كانت لها مبرراتها وقناعاتها في

-----المقالات التي نشرها في الدواوين العربية والعراقية فمنه يتضح أن نذكر منها: قصيدة النثر في النقد العراقي المعاصر / الأقلام، ١٩٨٩م، و قصيدة النثر والاحتمالات المزعجة / الأدب المعاصر، ١٩٩٠م، و قصيدة النثر و حجاب التنقي / غيمان (العمانية)، ٢٠٠٦م، والقول بالشعر والقول بالنثر / شيمان (العمانية)، ٢٠٠٦م..

(١) محمد الماغوط، دراما الخمر والعريّة، مجلّة الكلمة، ٩٥.

اشكال التعبير التي اختارتها^(١). ومما لا شك فيه أن الساحة الشعرية في العراق كانت بأمس الحاجة - في ذلك الوقت - الى مثل هذا الخطاب المتوازن الذي يحاول أن يرد على الأصوات التي كانت أقرب الى التطرف سواء في تبني قصيدة النثر ام في رفضها بحجج لم تكن مقنعة بالمرّة.

واذ يعلن الدكتور الصكر موقفا إيجابيا من قصيدة النثر، فإنه يشير بعد استقراره بارع للأشكال الشعرية المقاربة التي سبقت دعوة مجلة (شعر) الى أن هذه القصيدة لن تحقق ما يصبوا اليه شعراؤها ودعاتها في القريب العاجل، بل هي "ستظل احتمالا مؤجلا بانتظار استثمار مهادتها واقتراح ما يقربها الى متلقيها بإحياء المحاولات الأولى وانتشار الترجمة من اللغات الأخرى وتقارب محاولات المنون وتحديث إيقاع الحياة اليومية"^(٢)، ومن ثمّ هولا بفعل صعوبة المهمة التي تقع على عاتق شعراء قصيدة النثر وهم يقفون في مواجهة موروث شعري هائل يجعل قوة الشعرية العربية التقليدية صعبة الاختراق الى حد بعيد، ويشير الى أن هيمنة هذا الموروث هي التي صبغت المهمة على الشعراء العرب وجعلت القبول بمقترح قصيدة النثر أمرا لا يخلو من صعوبة كبيرة، ويكاد يكون مستحيلا إذا ما قورنت اللغة العربية وأدبها ببقية اللغات التي استوعب بعضها هذا المقترح بيسر وسهولة^(٣).

ويحاول الدكتور الصكر أن يرصد - بوعي - الأسباب والعوامل التي أسهمت في تأجيج الموقف السلبي الراقص أو ما يسميه سوء الفهم الذي لقيته

(١) محمد الماغوط، دراما العلم والعريّة، ٨٦، وينظر، قصيدة النثر، نعم ولا، حاتم الصكر، مجلة الحكيم، ٥٨.

(٢) قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، حاتم الصكر، مجلة الأديب المعاصر، ١١٨-١١٩. وينظر قصيدة النثر في اليمن، أصوات وأجيال، د. حاتم الصكر، مركز الدراسات والبحوث اليمني، سلسلة دراسات وأبحاث (١٢)، الطبعة الأولى، ص٢٠٠-٢٢١.

(٣) ينظر، قصيدة النثر في اليمن، ١٠٠-٩.

قصيدة النثر عربياً، وقد وجدنا أن هذه العوامل تنقسم عنده إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول مرتبط بالخطاب النقدي العربي وما ينطوي عليه من إشكاليات تجعل أفق المعامرة التحديثية أمام الشعراء محدوداً و ضيقاً، أما القسم الثاني، فهو مرتبط بإشكاليات الخطاب النقدي لدعاة قصيدة النثر أنفسهم، وينتاج الجيل الأول والأجيال اللاحقة من شعرائها.

ويرتبط أهم عوامل القسم الأول بالمرجعية الغربية لهذه القصيدة التي يرى أن لها أثراً مباشراً في اعتراض فئة من النقاد ممن يرفضون مثل هذا التوجه، " فالمرجع الغربي وأن كان شكلياً لا يفرض مضمون الغرب أو موضوعه، سيكون في قراءتهم كافياً للتشكيك في دوافع التحديثيين ومنطلقاتهم. و صولاً إلى حد التخوين والعمالة للأجنبي"^{١١}، و تبدو الإشارة هنا واضحة إلى نازك الملائكة و سامي مهدي اللذين بالغاً في التشكيك بدوافع دعاة قصيدة النثر عربياً.

وفضلاً عن ذلك يرى الدكتور الصكر أن الفكر النقدي العربي يتضمن إشكاليات دفعت هي الأخرى باتجاه موقف سلبي من قصيدة النثر، ومن هذه الإشكاليات ما أطلق عليه تسمية (المقايضة النموجية)، حيث يذكر أن قسماً من النقاد يصطنع أنموذجاً شكلياً أو نوعياً (شعر الجواهري مثلاً أو شوقي)، ثم يحتكم إليه لقبول أو رفض النماذج اللاحقة، و هو أمر يمكن أن يلحظه الدارس بوصوح في المناهج الدراسية في كثير من المدارس والجامعات العربية^{١٢}.

ولم ينس الدكتور الصكر في هذا السياق موقف الخطاب النقدي المتزمت الذي اكتفى بالرفض والاتهام دون تحليل أو اقترب نصي، و هو يرى أن هذا

١ (قصيدة النثر في اليمن، ١١.

٢ (ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الخطاب عمل على تهميش قصيدة النثر و حاول أن يسفه تجارب شعرائها، و وصل الأمر به الى اخراجها من وصف (القصيدة)^(١).

أما القسم الثاني من العوامل، فيتوقف فيه الدكتور الصكر عند الخطاب النقدي التأسيسي لدعاة قصيدة النثر انفسهم، فهو يرى أن الحماسة التبشيرية غلبت عليه بصورة واضحة ، فكان العداء للموروث عموماً، والادعاء بأن قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل، ومن ثم وصفها بأنها الخيار الوحيد في أفق الكتابة الشعرية من الجنيات التي اثرت سلبياً في تقبل قصيدة النثر، فبرزت نتيجة لذلك ردة فعل متطرفة هي الأخرى من لدن الرافضين. ويشير ايضا الى أن مسألة الاستلاف من الغرب والاستنجا به دون تمحيص التي برزت عند انسي الحاج في مقدمة (لن) يمكن أن تعد جناية أخرى يرتكبها الجيل المؤسس لهذه القصيدة عربياً، ولا سيما أن الأخير حاول أن يضع في تلك المقدمة محددات وقيود لنوع شعري أريد له أصلاً أن يكون هارياً من القيود والضوابط^(٢)، ويخلص الدكتور الصكر الى أن ما اقترحه الحاج نقلاً عن برنار لا يمكن أن يكون ملزماً لجميع كتاب قصيدة النثر العرب، ولا يمكن أن يمثل التجارب العربية في كتابة هذه القصيدة التي بدأت حتى قبل أن يستعين أدونيس والحاج بكتاب برنار في نظيرهما للقصيدة المذكورة عربياً^٣.

ويذكر الدكتور الصكر أن الجناية الأخرى تأتي من الشعراء والقراء الذين " يتصورون بناءً على الجانب النثري في قصيدة النثر أنها سهلة

(١) ينظر، المصدر نفسه ١٢.

" (اشار برنار الى مثل هذه الاشكالية عند دراستها لقصيدة النثر الفرنسية، وقد جاء في كتابها " تريد قصيدة النثر الذهاب الى ما وراء النص وهي تستخدم المفرد. وتريد ان تحطم الاشكال وهي تخلق اشكالا، وتريد ان تهرب من الادب وها هي تصبح نوعاً ادبياً " قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا، ١٦.

(٢) ينظر، قصيدة النثر في اليمن، ١٢.

الكتابة، فراحوا يرونها في كل ما هو خارج الوزن و تطفلوا عليها بتجارب ناقصة و غير ناضجة أو مكتوبة بحسن الخاطرة والنثر الفني...^(١) ونحن نتفق معه في أن هذه التجارب السطحية في الكتابة أساءت بشكل واضح الى قصيدة النثر و شجعت المعارضين على اتهام شعراء قصيدة النثر بقلّة الموهبة وبالجهد بمتطلبات الشعر، ولكننا من جهة ثانية نؤكد أن قسما مهما من الخطاب النقدي الموجه الى قصيدة النثر لم يقتصر على هذه المسألة، بل كان يرفض بصورة قاطعة أن تخرج من النثر قصيدة، على الرغم من اعترافه الضمني بإبداع عدد من كتابها كما رأينا عند الملائكة التي أبدت إعجابها بما يكتبه المأخوطة ولكنها رفضت في الوقت نفسه أن تطلق على نصوصه تسمية قصائد.

واذ يشير الدكتور الصكر الى العوامل المذكورة ، فإنه من جهة ثانية يراهن على الدراسات الحديثة في الشعرية التي ما انفكت تطرح سؤالاً جوهرياً: ما الذي يجعل من اثر ما عملاً شعرياً؟ ويؤكد أن المكسب الأول الذي حققته قصيدة النثر مع هذه الدراسات يتمثل في تخفيف التطرف في الفصل بين الشعر والنثر، حتى غدت القطيعة بينهما ليست تامة كما يراها النقد التقليدي،^(٢)

ويرهن الدكتور الصكر تقبّل المتلقي العربي قصيدة النثر بشكل اوسع مما هو عليه الآن، بتحقيق ما اسماء الشعرية العربية الجديدة التي تقترح أن يكون ما يُخلّف النص من اثر في نفس المتلقي معياراً أساسياً للحكم بانتمائه الى الشعر بغض النظر عن انتظامه في وزن وقافية أو عدم انتظامه، و هو يؤكد أن التراث تضمن إشارات الى أن الجانب الشعري للنص قد لا يكون مرتبطاً

(١) المصدر نفسه، ٩٢.

(٢) ينظر، ما لا توجد الصفح ٣٣، ٩٢، ٩٤.

بالضرورة بالشكل العروضي المقترح للقصيدة التقليدية، وأشار في هذا السياق إلى مفهوم (القول الشعري) عند حازم القرطاجني والفارابي اللذين تحدثا عن القول المؤلف الذي يتضمن التخيل والمحاكاة ولكنه غير موزون^١.

لقد كان الدكتور الصكر موقفا إلى حد بعيد في موقفه من قصيدة النثر، فهو لم يتبن هذه القصيدة نتيجة لحماسة غير علمية كما هو الحال عند قسم من النقاد الذين تعصبوا لها، وبالعوا في تعصبهم، فهي عنده " ليست الشكل الوحيد الممكن للتعبير عن الراهن، فزاوية النظر الخاصة بمرض التعبير المناسب، ويكون ثمة مكان للتعبير بالأشكال المتاحة كلها تلبية وامتثالاً لدواع ذاتية، أو ظرفية، أو نصية"^٢ ولم يدع الصكر أن هذه القصيدة تمثل دروة العمل الشعري العربي، بل هو وجدها شكلا حديثا من أشكال التعبير الشعري ينبغي أن يفسح له المجال، وأن تتم قراءته بأفق غير منفلق للوصول إلى الحكم الفصل فيه وفي مبدعيه.

شاكر لعبي: شعراء قصيدة النثر في موقف الدفاع؛

تستطيع القول إن شاكر لعبي يمثل أحد الأصوات المعتدلة للجيل السبعيني من شعراء قصيدة النثر في العراق، وإذا كنا قد رأينا من قبل أن عددا من شعراء هذا الجيل قد غلبت على خطابه النقدي والتنظيري النبرة الحماسية الزائدة التي جعلته يهاجم الأشكال الشعرية السائدة، كالشعر العمودي والشعر الحر، ويتهم شعراءها بالحمود والتخلف وغيرها من التهم، فإننا نتعرف مع لعبي على صوت مختلف إلى حد بعيد، صوت يتبنى قصيدة

١ (حلل الضراشة، ١٦٦-١٦٧. وينظر: رسالة في قوانين صناعة الشعر، الفارابي، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ٥، ٢٥ ١٩٦١.

٢ (قصيدة النثر في اليمن، ٣٣.

النثر ويدعوا الى كتابتها، ولكنه في الوقت نفسه لا يحيد عن موقف الاعتدال في دعوته تلك، فهو إذ يؤكد في أكثر من مناسبة أن إبداع الشاعر غير مرتبط بالشكل أو النوع الشعري الذي يختاره لكتابة نصه الشعري، لأن " القصيدة الجيدة هي ذاتها بأي الأشكال انجزت " (١)، يؤكد من جهة ثانية أن التزام القواعد العروضية (الوزن والقافية) لم يكن ليمنع من طلوع نصوص على درجة عالية من النضج والإبداع الشعري الى جانب نصوص باهتة ملتزمة بذات القواعد، وهكذا هو الحال إذا تحرر الشعر من هذين (القيدين)، فالنصوص الناضجة ستكون موجودة أيضاً، ومثلها النصوص الباهتة التي قد لا تمت الى الشعر بأية صلة (٢).

إن قصيدة النثر عند لعبي تمثل خياراً من خيارات عدة لكتابة الشعر، لا شكلاً يدمي تجاوز الأشكال السابقة أو يحاول أن يلغيها، ومن هذا المنطلق نجد أن خطابه النقدي، الذي يدعوا الى القبول بقصيدة النثر بوصفها شكلاً من أشكال الكتابة الشعرية الحديثة، لا يقوم على مهاجمة الأشكال الشعرية الأخرى كالشعر العمودي والشعر الحر، كما هو حال المتشدين من دعاة هذه القصيدة، بل هو يميل الى موقف الدفاع والرد على متشدي الطرف الآخر الذين يعلنون الحرب على هذا النوع من الكتابة، ولا سيما أن خصوم قصيدة النثر يزادون يوماً بعد آخر.

(١) الشاعر الفريدي في المسكان الفريدي، التجربة الشعرية في سبعينيات العراق، شاكور لعبي، دار المدى للثقافة والفنون، بيروت - دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢، ص ١٨٨. وينظر، بيان من أجل قصيدة النثر، شاكور لعبي، دار المارزة، جنيف، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص ٢.

(٢) ينظر: الشاعر الفريدي في المسكان الفريدي، ١٨٨.

إن موقف لعبي المذكور يتجسّد في البيان الشعري الذي أصدره في العام ١٩٩٥م، هذا البيان الذي يفصح عنوانه (بيان من أجل قصيدة النثر)^{١٩} عما يتضمّنه من موقف دفاعي اتخذته أحد كتاب قصيدة النثر لمواجهة خصومها الكثر، فكيف كان هذا الدفاع؟ وإلى أي مدى كان صاحبه مقنعا؟ ذلك ما سنتعرّف عليه من خلال هذه القراءة السريعة:

بعد أن يبحث المدلولات اللغوية لكلمة (نثر) العربية مستعينا بابن منظور في (لسان العرب)، تبدأ محاولات الناقد المذكور التي تهدف إلى الرد على خصوم قصيدة النثر ممن يرون ارتباط الشعر بالوزن من المسائل البديهية التي لا يُقبل تجاوزها، فيستهل هذا الرد بمناقشة الدور الذي يمكن أن يؤديه الوزن في الشعر العربي، مشيرا إلى أنه - أي الوزن - يشكل لعبة مزدوجة الحدين، فهو - برأيه - يمكن أن يضيف قيمة حقيقية إلى الشعر، ولكنه ممكن أن يتحوّل بالمقابل من ذلك إلى محصن لهاث شكلي، ويذكر لعبي أن في تاريخ الشعر العربي ما يؤكد هذا التوجه، فقد أنتج النظام الموسيقي الصارم للشعر العربي (سلالات من النظامين الحائكين على المنوال نفسه) قد لا يقلّون سوءاً أوعدا عن المتطفّلين على الشعر الحديث، وعلى قصيدة النثر نفسها^{٢٠}، وإذا كنا نتفق معه في أن تحقق الشعر ليس مرتبطاً باستعانة الشاعر بالوزن والقافية، وأن القصيدة يمكن أن تكون موزونة أو غير موزونة، فإننا نختلف معه في جزئية مهمة، وهي أن الوزن لا يمكن أن ينظر إليه بأي حال من الأحوال بوصفه إضافة إلى القصيدة الموزونة^{٢١}، بل هو جزء لا يتحرّأ

١٩ صدر هذا البيان عن دار الفارّة في جنيف عام ١٩٩٥م، ونشر أيضا في مجلّة (شعر ونقد) المصرية في العام نفسه.

٢٠ ينظر: بيان من أجل قصيدة النثر، شاذكر لعبي، ٢-٣.

٢١ انظر هنا عن القصيدة الموزونة التي يمكن أن تعد المودجا بشعريتها.

منها، ومن ثم لا يمكن أن يُتصور لها وجود من دونها، فهو - في هذه الحال - ليس إضافة أو زينة يُضفيها الشاعر على القصيدة، مثلما يكون انعدامه ليس نقصا في قصيدة النثر، لأنها أصلا لا تقوم عليه.

ويشير لميبي إلى أن موسيقى الشعر العربي التي مرّت بمراحل تطورية متعددة ابتداءً من العصر الجاهلي (الأوزان الكاملة)، مروراً بالعصر العباسي (الأوزان المجزّعة)، وصولاً إلى العصر الحديث و شعره الموزون القائم على التفعيلة المكرورة والبحور الصافية، جعلت الشاعر الحديث يشعر أكثر من سابقه بمأرق الوزن في القصيدة، فلم يبق مستعملاً من الأوزان الستة عشر القديمة سوى عدد قليل، لعل من أهمها الكامل والمتدارك، ومن هذا المنطلق يحاول أن يوحى إلى القارئ أن قصيدة النثر أصبحت ضرورة ملحة للخروج من الضيق الوزني الذي يعاني منه الشعر الحديث^١.

وفي الوقت الذي يؤكد فيه أن مهمة قصيدة النثر ليست سهلة في مواجهة إرث أدبي وشعري ينظر إليه من لدن الكثيرين بوصفه المنجز النهائي، يذكر لميبي أن نمة تراكما سيحصل في هذا الشعر غير الموزون أسوة بما تراكم قبله من الشعر الموزون، وعندها لن يستطيع طرف من الأطراف الادعاء بالفصيلة له وحده، ولا سيما أن كلا النمطين سيحتويان على نماذج متباينة في قوة شعريتها ودرجة تأثيرها^٢.

١ (ينظر، بيان من أجل قصيدة النثر، شاكور لميبي، ٦٥ - وقد استشهد الناقد بعبارة الشاعر سعدي يوسف (ضيق أيها المتدارك) التي وردت في إحدى قصائده. ينظر، الأعمال الشعرية (الليالي كلها) سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، سورية - دمشق، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٢م، ١٧٢.

٢ (ينظر، بيان من أجل قصيدة النثر، ٦-٧.

ولعل من المسائل المهمة التي يثيرها لعبي في بيانه المذكور مسألة العلاقة بين قصيدة النثر العربية ونظيرتها العربية، أو الفرنسية على وجه التحديد، و نرى أنه كان موفقاً جداً في إشارته إلى أن قصيدة النثر العربية، وإن كانت قد نشأت بتأثير نظيرتها الفرنسية، فإنها تبقى ذات خصوصية تنبع من طبيعة اللغة العربية والشعر العربي المختلفين عما هو موجود في اللغة الفرنسية وبقية اللغات الغربية، ومن ثم نجده يؤكد أن شعراء هذه القصيدة العرب من مقلدي الشعر العربي سيظلون يشكلون حصوراً هامشياً في مسيرة قصيدة النثر العربية^(١).

ومن هذا المنطلق نفسه ينتقد لعبي دعوة قسم من النقاد العرب إلى التمييز بين (الشعر الحر free verse) و (قصيدة النثر)، ذاكراً أن هذا التمييز لا يمتلك الوضوح الكافي في اللغة العربية، و هو قد ينطبق على لغات أخرى تمتلك طبائع بنيوية مختلفة، ولا يمكن بعد ذلك أن نجعل الشكل الكتابي (البصري) معياراً للتفريق بين أنموذجين شعريين يمتلكان الخصائص نفسها، متناسين في الوقت نفسه أن الغربيين إنما فرقوا بين هذين النمطين اعتماداً على جوانب صوتية و دلالية لا يمكن أن تقارن بما هو موجود في العربية، ولم يكن تفريمهم مقتصرًا على الشكل الكتابي^(٢).

ولم يغفل شاكر لعبي في غمرة دفاعه عن قصيدة النثر، تنبيه المعارضين ممن يربطون الشعر بالوزن إلى أن القدماء أنفسهم لم يربطوا في كل الحالات بصورة قسرية بين الوزن والشعر، وأن ثمة (التماعات) في التراث تؤكد أن الوزن والقافية لم يكونا معيارين حاسمين للحكم بانتماء الكتابة إلى الشعر، و

(١) ينظر المصدر نفسه، ص ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨-١٠.

هو يستشهد على ذلك بنصوص نقدية من ابن خلدون، وأبي حيان التوحيدي، وغيرهما. ومن جهة ثانية يحاول لعبيبي أن يتلمس الشعري في نصوص من التراث (النص الصوفي، وخطبة الحجاج) كي يقنع متلقيه بأن الشعر ليس قائما على الوزن والقافية في كل الأحوال^(١).

لقد كان لعبيبي هوايضا معتدلا في دفاعه عن قصيدة النثر، و حاول بإخلاص أن يرد حجج المعارضين لها عرييا، وبإمكاننا القول إنه التقى مع سابقه في مسائل محددة يمكن أن نوجزها بالآتي:

- ١- تأكيديه أن قصيدة النثر شكل شعري لا يلقي الأشكال السابقة ولا يدعي تجاوزها.
- ٢- الإشارة الى أن الوزن ليس هو العلامة الفارقة للشعر، والقول إن التراث تضمن إشارات متعددة الى هذه المسألة.
- ٣- الإقرار بأن قصيدة النثر لم تلقَ لحد الآن القبول الكامل عند المتلقي العربي، وأن هذا القبول يمكن أن يعد غاية ليست سهلة التحقيق في القريب العاجل.
- ٤- رفض الخطاب المتطرف الذي يصدر من معارضي قصيدة النثر أو من دعائها على حد سواء.

(١) بيان من أجل قصيدة النثر، ١٥-١٤.

الفصل الرابع

قصيدة النثر في الإجراء النقدي

مدخل:

مما لا شك فيه أن قصيدة النثر كانت عاملاً مغرباً أثار شهية نوع من النقاد، ولا سيما المتحمسين للحدثة ولكل ما هو حديث، و كنتيجة لذلك بدأت تظهر دراسات إجرائية تناول فيها هؤلاء النقاد نتائج متنوعة لعدد من شعراء هذه القصيدة الذين ينتمون إلى أجيال شعرية مختلفة في عدد من البلدان العربية، ولعل أبرز ما يلاحظ في هذا السياق أن تلك الدراسات تكاد تقتصر على مناصري القصيدة والمتحمسين لها، أما جهد المعارضين فكان محدوداً جداً وشبه غائب، وذلك مرتبط إلى حد بعيد بموقف هؤلاء من هذه القصيدة ومن شعرائها، لأنهم بالأساس لا يعدّون هذا النوع من الكتابة الأدبية شعراً، بل إنّ قسماً منهم لا يعترف حتى بامتلاك شعرائها أية مقدرة أدبية أو أية قدرة على الإبداع، فكيف له والحال هذه أن يدرس النصوص التي أنتجوها.

ومن الجدير بالذكر أن عدداً من شعراء قصيدة النثر والنقاد المناصرين لها أحسّوا بما يمكن أن نطلق عليه مآرق عزوف عدد كبير من النقاد عن دراسة هذه القصيدة أو التعامل معها بوصفها نصاً إبداعياً، حتى أن الشاعر والناقد عز الدين المناصرة يشير صراحة إلى أن واحداً من دواعي تبني أطروحة (الجنس المستقل) وصفاً لـ (قصيدة النثر) هو تشجيع الآخرين على قراءتها ودراستها وانتهاء القليعة معها، ومع كتابها^(١).

ومع زيادة العناية بقصيدة النثر وتوجه الأنظار إليها منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي بدأت تظهر دراسات نقدية تسلط الضوء على تجارب شعرائها

(١) ينظر إشكاليات قصيدة النثر، ٥٢٨. وقد أشار المناصرة في صفحة سابقة إلى ما وصفه بشكوى ككتاب قصيدة النثر من الإهمال النقدي الذي تلقاه نصوصهم، وتساءل في هذا السياق عن إمكانية أن يكون هذا الإهمال عائداً إلى إصرار كتاب هذه القصيدة على قراءتها كشعر بالقوة والوضوح أي تسميتها أخرى. ينظر المصدر نفسه، ٣٣٨، ٣٣٥ (الهامش)

عبر قراءات نقدية تناولت نتائجهم الشعرية، وقد تميزت الساحة النقدية العراقية بإسهام واضح لم يقتصر على دراسة تجارب شعراء عراقيين بل امتدَّ ليرصد تجارب متنوعة في بلدان عربية أخرى، وقد كانت من هذه التجارب ما نُعدُّ ناشئة ولم تتجه إليها أنظار النقاد على الرغم من أهميتها، وذلك لأنَّ رصد هذه التجارب و تحليلها يُقدِّم صورة أوضح عن التوسع الذي شهدته كتابة هذه القصيدة عربياً.

وقد وجدنا أنَّ جلَّ التجارب النقدية التي كتبها نقاد عراقيون كانت تتجه اتجاهاًين اثنين: اتجاهاً أول يرصد تجربة مشتركة لمجموعة شعراء اعتمداً على معيار زمني يدرس فيه الناقد شعراء حقبة أو جيل معين، أو جغرافياً يُسلط فيه الضوء على تجربة شعرية في بلد من البلدان، واتجاهاً ثان يرصد تجربة مفردة لشاعر معين سواء في ديوان واحد أم مجموعة دواوين أو حتى قصيدة واحدة، ومن هذا المنطلق سيكون جهدنا في هذا الفصل تسليط الضوء على الاتجاهاين المذكورين عبر تخصيص مبحث لكل منهما.

المبحث الأول

قراءة تجربة مجموعة شعراء

الدكتور محمد صابر عبيد، والأنموذج العراقي الحديث:

ربما يكون جيل التسعينيات من شعراء قصيدة النثر في العراق هو الأوفر حظاً بين أجيال شعراء هذه القصيدة من جهة تسليط الضوء النقدي عليه وعلى شعرانه، فقد صدرت في العراق أكثر من دراسة نقدية تناولت تجربة هذا الجيل من زوايا نظر مختلفة، منها ما كان معتدلاً في طرحه ومنها ما كان منحازاً إلى النوع، ومفضلاً إياه على أشكال شعرية أخرى، ولعل دراسة الدكتور محمد صابر عبيد الموسومة (الفضاء التشكيلي في قصيدة النثر، الكتابة بالجسد و صراع العلامات) التي قرأ فيها ما سماه الأنموذج العراقي تعدّ تجسيدا للاتجاه الثاني المذكور. و نظرا لأهمية هذا الكتاب الذي يمثل - بحسب مؤلفه - وجهة نظر نوعية في قصيدة النثر العراقية حصراً^١، فإننا سنحاول أن نعرض - بإيجاز - أهم الأفكار والآراء التي انطوى عليها، فصلا عن تسليط الضوء على الآلية التي اتبعها مؤلفه في تحليل النصوص الشعرية.

يقع كتاب الدكتور عبيد في خمسة فصول مسبقة بتمهيد تناول فيه المؤلف إشكالية الرؤية التي اشتغلت عليها قصيدة النثر العربية، دأبوا أنها "

(١) ونظراً لعضء التشكيلي قصيدة النثر، ٦ (المقدمة). و ربما تتجلى أولى الإشكاليات التي بثرتها الكتاب في هذه الإشارة التي جاءت تأكيداً لعبارة التي أتبعتها المؤلف على الغلاف (قراءة في الأنموذج العراقي)، فالذي وجدناه أن المؤلف اقتصر على نتائج جيل واحد من شعراء هذه القصيدة في العراق (جيل التسعينيات). ولم يستوعب الأجيال الشعرية السابقة على الرغم من أن عبارة العنوان تشير إلى ذلك. و ربما جذب المؤلف نفسه هذا المأخذ لو كتب على الغلاف (قراءة في الأنموذج التسعينيات العراقي) بدلاً مما أتبعتها على الغلاف.

رؤية موضوعية وواقعية تستند الى خاصية الطبيعة التطورية التقليدية لأي نوع أدبي على مر التاريخ^(١)، و هو من ثم يرى أن اقتراح انموذج هذه القصيدة جاء بعد أن وصلت القصيدة الحرة (التفعيلة) الى ما اسماء الطريق المسدود، اما الاعتراضات التي اثيرت حول قصيدة النثر، فهي - براهه - تمثل رد فعل طبيعي لأي جديد، مشيرا الى أن هذا الأمر تعرضت له القصيدة الحرة نفسها قبل أن تفرض هيمنتها على الساحة الأدبية ما يقارب نصف قرن من الزمان^(٢).

ولعل الشيء الذي يتضح في هذا التمهيد أن كاتبه بدا منحازا ومتحمسا بشدة لقصيدة النثر، و هو ما يمكن تلمسه في شهادة له كانت قد نُشرت في كتاب الدكتور المناصرة (إشكاليات قصيدة النثر)، واعاد نشرها مع تغيير طفيف في هذا التمهيد، وفيها نجده يدعوا الى " النظر الى قصيدة النثر بوصفها الاستمرار الحيوي والحي لألق ديوان العرب وعطائه"^(٣).

اما المصل الأول من الكتاب (فصاحة قصيدة النثر.. حادثة اللغة تكتب نفسها)، فقد استمر المؤلف في نهجه الذي اختطه في التمهيد فأخذ يدافع من جديد وبحماسة بالغة عن قصيدة النثر، مستعملا في كثير من الأحيان اللغة نصفيها التي كان يستعملها ادونيس (استشهد المؤلف بنصوص منه في اكثر من موضع من الفصل) وانصار هذه القصيدة. ويؤكد الدكتور عبید " إن قصيدة النثر على نحو عام تبذل الخيار الوحيد المائل امام الحادثة الشعرية العربية. بصدد الحفاظ على شكل شعري قابل للمقاومة والدفاع عن النوع"^(٤)، من منطلق أن اعتماد الوزن وحده معيارا للقول بانتفاء الكتابة الى الشعر امر

(١) الغضاء الشكيلي لقصيدة النثر، ١١.

(٢) ينظر الغضاء الشكيلي لقصيدة النثر، ١٦-١١.

(٣) المصدر نفسه، ٢١. وإشكاليات قصيدة النثر.

(٤) المصدر نفسه، ٤١.

لا يمكن أن يقبل اليوم، وهكذا يشير الدكتور عبيد الى (أزمة) مربها الشعر العربي لقرون طويلة، وهذه الأزمة تتجسد - على حد وصفه - في أن ثلاثة أرباع الشعر العربي قد يقع في إحراج كبير يتعلق بمستوى شعريته لاختبرناه بمقاييس فنية شعرية حقيقية تنظر الى جوهر الشعر لا الى القوالب التي تنتظم الكلام^(١). وإذا ما كنا نتفق مع الدكتور عبيد في أن كثيرا من الشعر العربي العمودي لا يملك من الشعر سوى الوزن والقافية، فإننا من جهة ثانية نتساءل عن النسبة التي حددها لهذه الفئة من الشعر (ثلاثة أرباع الشعر العربي)، ولا نعلم إن كان توصله إليها جاء نتيجة لإحصائية قام بها هو أو غيره، أم إنها مجرد تخمين منه جاء متوافقا مع تحمسه لقصيدة النثر. ولكن ألا يمكن لنا أن نتساءل - نحن أيضا - عن إمكانية أن تقع نسبة مماثلة أو أكثر من هذا الكم الهائل من قصائد النثر التي تكتب اليوم في الإحراج نفسه الذي ذكر أن الأشكال الشعرية السابقة قد تقع فيه؟ وربما يقودنا هذا التساؤل الى تساؤل آخر قد يكون أكثر مشروعية من سابقه: هل أسهم مجرد التحرر من الوزن والقافية في الارتقاء بالقصيدة العربية وخليصتها من هذا الكم الهائل من النصوص التي تملأوا تكاد من أي حضور شعري حقيقي؟ أرى أن الدكتور عبيد نفسه لا يمكنه الزعم بأن حال القصيدة العربية أصبحت أفضل مما كانت عليه بعد تزايد الاتجاه الى قصيدة النثر، فهو نفسه يؤكد في موضع آخر من الكتاب "أن جيشا جرارا من الشعراء استسهلوا فيما يبدو - هذا النوع من الكتابة، وراحوا يقدمون نماذجهم بلا حدود وبلا هوادة عبر كل قنوات النثر المتيمرة والممكنة... وأن معظم ما يقدم من شعر تحت لافتة

(١) ينظر المصدر نفسه، ٤١-٤٢.

هذا الشكل ليس من الشعر في شيء البتة، فهو إما تقليد، أو تلفيق، أو استنساخ، أو تلاعب فجح بالألفاظ، أو خواطر ساذجة...^(١١).

ولعل الشيء الأغرب بعد كل هذا أن يحاول الدكتور عبيد إظهار قصيدة النثر وكأنها الأنموذج أو الشكل الشعري الأنجع للتعبير عن كل تعقيدات العصر، وهكذا نجد في الفصل الثاني من الكتاب (حصار الحياة حصار الشعر.. مازق الشكل و هوية الوظيفة الشعرية) يشير إلى أن المعاناة التي مر بها العراق جراء الحصار الاقتصادي والثقافي والإنساني في تسعينيات القرن الماضي أسهمت في ظهور ما أسماه (مازق الشكل) الذي تمثل بالبحث عن الشكل الشعري الملائم للتعبير عن الحالة الشعرية في العراق الذي عُرف شعراؤه بريادة حركات تحديث الشعر العربي، وفي هذا السياق يذكر الدكتور عبيد ثلاثة أشكال شعرية يرى أن دعائها من الشعراء الشباب حاولوا تحقيق إنجاز شعري جديد^(١٢).

وأول هذه الأشكال كان الشكل التقليدي (العمودي) الذي وسمه الدكتور عبيد بأنه (عودة إلى أنموذج الأسلاف)، وقد مثل له بقصيدة للشاعر عارف الساعدي بوصفها أنموذجا هادفا يتجلى فيه - على حد قوله - بهاء البيت الكلاسي العربي، من خلال براعة الاستهلال، وإنتاج الصور الشعرية التي تبرز الحسي بالمعنوي، فصلا عن البناء السريالي، وكثافة البعد الدلالي، والبنية الإيقاعية التي جاءت متوازنة ومنسجمة مع عناصر البناء الشعري الأخرى^(١٣).

١ (الغطاء التشكيلي لقصيدة النثر، ٦٨.

٢ (المصدر نفسه، ٥٩-٦١.

٣ (ينظر، الغطاء التشكيلي لقصيدة النثر، ٦٢-٦٩.

وعلى الرغم من كل هذه الملاحظات الإيجابية حول القصيدة المذكورة والإقرار بأن الشاعر قد أجاد فيها، واسهم في تطوير الأنموذج، فإننا نجد الدكتور عبيد يشير في نهاية تحليله لها بأن هذا الشكل الشعري (القصيدة العمودية) لا يمكنه أن يفعل الكثير لأنه - برأيه - لا يمثل استجابة حقيقية لروح العصر". ولما نعلم ما هي المعايير التي اعتمدها الدكتور عبيد للحكم بانتماء الكتابة الشعرية الى (روح العصر)، فهو لم يفصل القول في هذه القضية مثلما فصله في حديثه عن مواطن إجادة الشاعر في القصيدة المذكورة الى درجة أن من يقرأ ما كتبه عنها يشعر انه إزاء ناقد متاصر لهذا الشكل الشعري، ويبدوننا أن الناقد المذكور كان سيبدو موضوعيا أكثر لو بين لنا مواطن الضعف في الأنموذج الذي اختاره، بدلا من إطرانه وإطراء شاعره، وذلك، في الأقل، ل يبدو هذا التحليل منسجما مع النتائج التي انتهى إليها بعد تحليله القصيدة.

إن العناية التي يسعى إليها الدكتور عبيد، وهي إثبات أن قصيدة النثر هي الشكل الأصلح للتعبير عن واقع العصر، جعلته يطلق حكما مقاربا على الشكل الثاني من الأشكال الشعرية التي أشار إليها في كتابه، وهو الشكل الحر (قصيدة التفعيلة)، فهو يعد أن وجد في قصيدة عارف الساعدي أنموذجا للشكل (التقليدي) للقصيدة، يعلن أن الشكل الثاني (قصيدة التفعيلة) لم يحقق في زمن الحصار منجزا يُشجع الآخرين على قراءته، فقد كانت النصوص التي يكتبها شعراء هذا الشكل الشعري " تدور في فلك الأنموذج و تجتر إمكاناته الضنية والأسلوبية، لا يشعر القارئ معها بجدية المحاولة للخروج من المأزق الفني الذي وقع فيه الشكل. بل هيمن التكرار والتقليد والأخذ حتى تفاريت

الكثير من النصوص و كأنها نص واحد، لا يبدو على شعرائها أنهم يكتبون بشيء سوى بالكتابة^(١).

أما الشكل الشعري الثالث (قصيدة النثر)، فقد انتصر له الدكتور عبيد - كما هو متوقع - وعده شكلا جديدا يتسم بـ (التنوع والإدهاش) مشيرا إلى " أن وضع الحصار كان سببا فاعلا واساسيا في إنتاجه على يد شعراء كانوا على وعي بخطورة الشكل وقيمة وظيفته الإبداعية والثقافية"^(٢)، وقدم الدكتور عبيد في هذا الفصل قراءات سريعة لعدد من النصوص التي كتبها شعراء شباب قال أنهم اكتسبوا هذا الشكل " خصائص شعرية متميزة، تتسم على نحو ما بالفردة والخصوصية والحرية القصوى في التعبير والتشكيل"^(٣)، ولعل من الجدير بالملاحظة أن الناقد اختار ضمن هذه النصوص المقطع التالي من قصيدة للشاعر توفيق أبو رغيف^(٤):

كيف ستحتشم الدنيا؟

من زمن لا يخجل؟

يتبعثر صوت الليل على صبح الأوراق

والهم القاحل سيقض مضاجع

هذا الصمت الأفعل.

والذي يبدو جليا أن التفعيلة (فاعلن) تردت في هذا المقطع بتصرف بسيط من أوله إلى آخره، مما يعني أننا أقرب إلى قصيدة من الشعر الحر، لا قصيدة

(١) المصدر نفسه، ٦٨.

(٢) المعناه التشكيلي لقصيدة النثر، ٦٨.

(٣) المصدر نفسه، ٦٩.

(٤) المصدر نفسه، ٧٤.

نثر، ولنا نعلم السبب الذي جعل الدكتور عبيد يختاره ضمن النصوص التي درصها.

ولعل الشيء الذي أراد الدكتور عبيد أن يوضحه من خلال هذه الاختيارات، أن قصيدة النثر التي كتبها الشعراء العراقيون في سنوات الحصار انمازت " بالتنوع والانفتاح على فضاء أوسع وأكثر دينامية في التعامل مع عناصر الفن الشعري"^(١)، وهما لم يجده في الأنموذجين السابقين اللذين وصفهما بالنمطية والتكرار والتقليد كما أسلفنا.

ويمكن القول إن المصليين الأول والثاني من الكتاب لم يتضمنا جهدا واضحاً في تحليل النصوص الشعرية وقراءتها، مما يجيز لنا أن نعدّهما مهدين للفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب التي انصرف فيها جهد الناقد لتحليل النصوص وقراءتها قراءة غلب عليها الطابع السيميائي، بعد أن أكد في مستهل المصل الثالث من الكتاب أن حرب قصيدة النثر الحديثة " هي حرب علامات، تتوقف صيرورتها الفنية والجمالية والتعبيرية والثقافية كثيراً على مدى النجاح الذي يحققه الشاعر في إنشاء ستراتيجية تركيب علامي، تحدد سياسته الشعرية وانموذجه البنائي استناداً الى طبيعة المحرض الطبيعي والواقعي والحصاري والثقافي المعلوم بالتحدي والاستثارة، على النحو الذي يخلق شبكة معقدة من الاستجابات التي ليس من السهل تطويعها لصالح حركية الإبداع الشعري"^(٢).

ويبدو أن الجسد كان العلامة الأبرز التي دار عليها حديث الناقد في فصول الكتاب، ولعل حديثه المسهب عن ثنائية الجسدي/الشعري في تحليله

١ (المصدر نفسه، ٦٩.

٢ (الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ٨١.

النصوص الشعرية يعد دليلاً واضحاً على ما نقول، فهو يؤكد أن " للجسدي بتوجهاته الحسية وفعاله الثقافية المتنوعة تأثير باهر في المشهد الشعري البانورامي لقصيدة النثر في العراق، أخذ هذا التأثير يتجاوز كثيراً حدود هذا التأثير (كذا) والاستخدام الجزئي في مشاغله النوعية، أو استعارة المظاهر لتحقيق غايات معينة، تجاوز ذلك إلى عد (الجسد) بؤرة مركزية للفعل الشعري ذات أثر ثقافي، و تمخض العمل على هذه البؤرة عن إنتاج جماليات خاصة أشاعها و كرس تقاليداً استخدامها الواسع والفعال والخصب للغة الجسد و شفراته، و تشكيله الشعري، وفعله الثقافي، المنعكس ضرورة على حساسية اللغة وفضاء التشكيل في النص"^(١) وينبغي الإقرار بأن الدكتور عبيد كان موفقاً إلى حد كبير في قراءة وتحليل النصوص الشعرية التي وقع عليها اختياره في الكتاب، مع استثناءات قليلة لعل منها قراءته لإحدى قصائد الشاعر محمد مردان، التي يقول فيها:

سيان عندي

إن أطلقت عليّ الرصاص

أواجهمت،

سيرتد لا محال..

فهولن يجد له

مكاناً خالياً

في كل مساحات جسدي

(١) المصدر نفسه، ١٦١. وينقل - على سبيل المثال - تحليله لقصائد هبة الزهراء زكي، و شاكِر مجيد سيفو، و خالد جابر، و منذر عبد الحار، و حسن النوب، و جمال جاسم أمين، في الصفحات ٧٠، ٩١، ٩٦، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩٠، ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠١، ٣٠٢، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١١، ٣١٢، ٣١٣، ٣١٤، ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣١٨، ٣١٩، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٢٦، ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧، ٣٣٨، ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥، ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١، ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٦، ٣٥٧، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٣، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨١، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧، ٣٨٨، ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٤، ٣٩٥، ٣٩٦، ٣٩٧، ٣٩٨، ٣٩٩، ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤٠٨، ٤٠٩، ٤١٠، ٤١١، ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٥، ٤١٦، ٤١٧، ٤١٨، ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٢٤، ٤٢٥، ٤٢٦، ٤٢٧، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩، ٤٤٠، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٣، ٤٤٤، ٤٤٥، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٤٨، ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٥٦، ٤٥٧، ٤٥٨، ٤٥٩، ٤٦٠، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٥، ٤٦٦، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٦٩، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٧٢، ٤٧٣، ٤٧٤، ٤٧٥، ٤٧٦، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٣، ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١

و نحن نتساءل عن هذه اللغة (المشحونة، المتوترة) التي يزعم الدكتور عبيد أن الشاعر قدّم بها قصيدته الى القراء، في حين إننا نجدما لا تعدوان تكون إعادة صياغة غير موفقة لبيتين من شعر المتنبي:

رماني الدهر بالأرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبال
فصرت إذا أصابتني سهام تكسرت النصال على النصال^(١)

ومثل هذا الكلام يمكن أن يقال عن مقطع آخر للشاعر نفسه، يقول فيه:

أنا شاعر العشاق

وعاشق الشعراء أنا..

فهل هناك من هو

أكثر غنى مني.

فاللغة في هذا المقطع قريبة جدا من لغة الشعر العمودي الذي ذكر الناقد في كتابه أنه (أنموذج الأسلاف) الذي لا يصلح للعصر الحديث، فهل تراه يقبل بهذا المستوى من اللغة ويطلعي على شاعره بمجرد التحرر من الوزن والقافية؟ الحق يقال أن الدكتور عبيد كان متعاطفا الى حد بعيد مع الشعراء الذين درسهم، ويبدوان جانباً مهما من هذا التعاطف كان بسبب ما لقيَهُ هؤلاء من ضيق مادي ومصاعب خلال سنوات الحصار مما ألجأهم الى طباعة دواوينهم الشعرية طباعة رديئة فنياً وبأعداد قليلة ومحدودة جداً^(٢).

(١) ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت - لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٧م، ١٧٢.

(٢) تعامل الدكتور عبيد مع هذه الظاهرة بوصفها معطى سيميائياً من معطيات النص، وفي هذا يقول متعلّقاً من النماذج التي درسها: "أعلنت هذه النماذج من دواوين صغيرة لهؤلاء الشعراء طبعها معظمهم - إن لم نقل كلهم - بأعداد متواضعة على نفقتهم الخاصة، وهي نفقة لا يسهل الحصول عليها، لذا فإن هذا السلوك ينطوي أيضاً على إحالة جديدة، فهو شكل من أشكال الاحتجاج الجسد والضغط عليه

غير أن التعاطف مع مبدع النص في محنته لا يجيز للناقد التعاطف مع
نصوصه التي أنتجها، ولا يعفيه من تحري الموضوعية في الحكم عليها.

لسنا فريد بهذا الكلام التقليل من الجهد الذي بذله الدكتور عبيد في
كتابه المذكور، إذ يكفي فضلا أنه أخرج إلى دائرة الضوء ما كان يريد له
الآخرون أن يبقى هامشيا، ونعني بذلك نتاج هؤلاء الشعراء الذين حوصروا
من جهتين، ترتبط أولاهما بما ذكره من معاناة وحصار ثقافي وإنساني طالهم
جميعا، وترتبط الثانية بموقف من قصيدة النثر نفسها التي ما زالت الأصوات
التي ترفضها وتتخذ موقفا سلبيا منها ومن شعرائها عالية في الساحة الأدبية
عراقيا وعربيا.

الدكتورة بشرى موسى صالح تقرأ (الشعر العراقي الآن):

تعد الدكتورة بشرى موسى صالح من أوائل النقاد الذين تعرضوا
لتحرية جيل التسعينيات من شعراء قصيدة النثر في العراق، وذلك في بحثها
الموسوم (الملاحم الأسلوبية في قصيدة النثر العربية، قصيدة النثر العراقية
انمودجا) المنشور في كتابها (المرأة والناقد) الصادر عام ٢٠٠١م^(١). وقد انصب
جهد الناقد في هذا الجزء من الكتاب على دراسة مجموعة شعرية مشتركة
لعدد من هؤلاء الشعراء وسماها معادها الشاعران فرح الحبيب وعباس
اليوسفي بـ (الشعر العراقي الآن).

----- وحصاره واخضاعه للعنف. - أعضاء التشكيلي لقصيدة النثر، ١٨٧ (الهامش رقم / ١٥)، وينظر،

نفسه، ١٥١ (الهامش).

(١) وقد أعيد نشر جانب من هذا البحث في كتاب الدكتور عر الدين المناصرة (اشكاليات قصيدة
النثر)، بعد أن رُفِه الناقد مسوفا لإجابات الأسئلة التي أثارها مؤلف الكتاب، وطرحها على عدد من
النقاد والأكاديميين العرب، ومنهم الدكتورة بشرى.

وقبل الخوض في النصوص الشعرية موضع البحث استهلّت الناقدّة جهدها بعرض سريع وموجز لتأريخ قصيدة النثر العربية، ومراحل تطورها، مشيرة الى ما يدور من حديث عن علاقتها بالتراث من جهة وينظيرتها الغربية من جهة ثانية، وقد وجدت الدكتورة بشرى أنّ ما لقيته هذه القصيدة من رفض و تشكيك بنياتها الفنية في ستينيات القرن العشرين، إنما يعود الى أمور متعددة، منها الفصل الحاد بين النثر والشعر الذي يقول به النقاد الذين يؤمنون بأنّ الشعر شعر والنثر نثر، ومن ثمّ يؤمنون بعدم جواز الجمع بينهما، ومنها التشكيك بالنيات والدوافع السياسية والفكرية لأصحاب مجلة (شعر) الذين أسسوا لها عربياً^(١).

و تؤكد الدكتورة بشرى أنّ عقدي الثمانينيات والتسعينيات شهدا انجذاب عدد كبير من الشعراء الى قصيدة النثر مستدلة على ذلك بكثرة الدواوين الشعرية التي صدرت في العراق، مما يستوجب - على حد قولها - " أن تغادر منطقة المراجعة الأولى، في الأصل، والنشأة، والمصطلح، ومواقف الرضا والرفض، والشعر شعر والنثر نثر، والتحول الى فرضيات جديدة تأتي الى الشعر من فضاء الشعر لا من كوة الوزن"^(٢).

وينبغي الإيضاح أنّ موقف الدكتورة بشرى هذا لا ينطلق من وجهة نظر منحازة الى قصيدة النثر، فهي لم تنظر الى هذه القصيدة إلا من منطلق كونها " شكل تعبيرى كغيره من الأشكال الإبداعية الأخرى"^(٣)، ومن ثمّ نجدها تحاول الحكم عليها حكماً فنياً بحثاً عبر البحث في الملامح الأسلوبية

١ (ينظر: المرأة والناقدّة، ١٨٧، ١٩٠.

٢ (المصدر نفسه، ١٩٠.

٣ (المصدر نفسه، ١٩١.

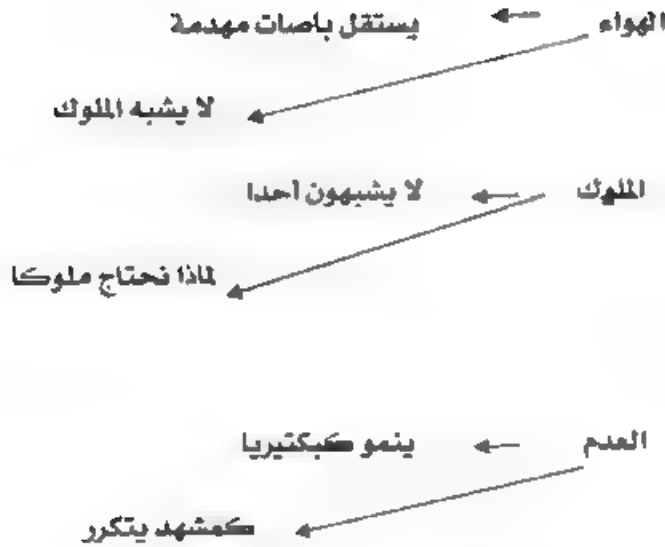
التي هيمنت على نتاج شعراء التسمينيات في العراق عادةً هذا النتاج انموذجا لقصيدة النثر العربية عامة.

ولعل أول ما لاحظته الدكتور بشري أن قصيدة النثر العراقية تجاوزت مع جيل الثمانينيات التفكير بمواقف القبول والرفض، ثم تكامل مشروعها الكياني مع جيل التسمينيات الذي تجاوز مرحلة التجريب الى التأسيس والتكريس، وادا كانت الناقدة تشير الى أن ليس ثمة قانون ابدى يحكم قصيدة النثر، فإنها من جهة ثانية تؤكد إمكانية الوقوف على ملامح مشتركة تظهر في مجمل تجارب كتابة هذه القصيدة، وقد ذكرت من هذه الملامح استثمار عنصر المفاصلة، واستخدام تقنيات النثر المباشرة (الطريقة البحثية: المداخل - التعريفات - المصادر)، فضلا عن استثمار العنصر الكتابي أو سطح الورقة عبر تقنيات معينة في استخدام علامات الترقيم، و توظيف البياض، وتفتيت حروف الكلمات، وغيرها^(١).

وفي الجانب التطبيقي من دراستها كانت الوقفة الأولى للناقدة مع أولى نصوص المجموعة، و هي قصيدة (خلاصات) للشاعر فرح الخطاب، هذه القصيدة التي تقوم شعريتها - على حد قولها - على لعبة التعريفات النثرية ذات السمات المنطقي، و هو ما ذكرت في موضع سابق من الدراسة أنه أصبح ملمحا بارزا في قصيدة النثر العراقية والعربية. و تؤكد الناقدة أن شاعر (خلاصات) سرعان ما فتح ذراعي قصيدته للمفاصلات القائمة على شعرية الإقحام التي مثلت لها بهذا الاقتباس من القصيدة^(٢):

(١) ينظر: المرأة والناقد، ١٩٦ ١٩٧.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ٢٠٢.



فالدوال في هذا المقطع - بحسب الناقدة - لا يجمعها بمدلولاتها سوى الرغبة في الإدهاش وخلق الضجوات المنطقية التي أشارت الى أن الشاعر أثقل بها نصه، مثلما أثقله برباط المفارقة الثقيلة التي انتهت بها النص^(١) :

وكاننا الانقراض

يفتض

خلاصة.....

الآلم.....^(٢)

وفضلا عن هذه القصيدة تتوقف الناقدة عند صور أخرى للمفارقة في قصائد لشعراء آخرين من شعراء المجموعة. منهم سليمان جوني، و حسين علي يونس

١ (المرأة والناقدة، ٢٠٢-٢٠١، ٢٠١-٢٠٠

٢ (المصدر نفسه، ٢٠٢، ٢٠١

اللذين عمدا الى ما سمته (المفارقة الساخرة) التي وجدتها متجسدة في عدد من النصوص كقصيدة (إجراءات الخدمة) التي اختارت منها هذا المقطع:

أثناء خدمتي العسكرية

صفعت (٦) مرات

خلال عامين

والمرة السابعة حين أوشكت

أن أدخل الثلاثين

صفعتني شرطي في السابعة عشرة من عمره

لأن لأنفي صارية

ولعيوني أجندة لم تعجبه^(١)

وعلى الرغم من إقرارها بأن كثيرا من النصوص التي ضمها (الشعر العراقي الآن) تتطلب التوقف عندها، فإنها تشير من جهة ثانية الى أن ثمة (قسمات اسلوبية) متماثلة تجمع تلك النصوص، ولعل اللجوء الى تقنية الممارسة كان الأوضح بين تلك القسمات، وقد عدت الناقدة مثل هذا الأمر مأزقا من المأزق التي تمر بها قصيدة النثر في العراق، بعد أن "أصبحت الوصفة الشعرية الأمثل (لصناعة) قصيدة نثر في سبعة أيام وبدون معلم هي وصفة المفارقة والنكتة السوداء"^(٢). وقد التفتت الناقدة في معرض تحليل نصوص المجموعة الى ما أسمته (ثيمة الحرب) التي وجدتها تتخذ اشكالا تعبيرية وكتابية متنوعة في قصائد شعرائها، ويمكن القول إن الدكتورة بشرى أدركت

(١) المصدر نفسه، ٢٠٦.

(٢) المرأة والناقد، ٢٠١.

- بحس نقدي سليم- أن مثل هذا الأمر أدى الى مغادرة قصيدة النثر عند هؤلاء الشعراء مبدعها الشعري القائم على المحايثة والامتلاء بالقصد الشعري الى البعد السياقي المباشر في التوظيف الدلالي^(١)، وهوما يمكن أن يعد مأخذاً كبيراً على تلك النصوص.

و نستطيع القول إن التعاطف الذي أبدته الناقدة مع الأشكال الشعرية الحديثة، ومنها قصيدة النثر التي دافعت عنها وعن حق شعرائها في التجريب وممارسة الكتابة بحرية تامة لم تشترط فيها الا الإبداع الحقيقي بصرف النظر عن الشكل أو القالب الذي تصب فيه نصوصهم، لم يمنحها من اتخاذ موقف متوازن من نصوص المجموعة التي درستها، وهي من ثم سعت الى تنبيه هؤلاء الشعراء الى المآرق الذي تكشف عنه نصوصهم الشعرية هذه النصوص التي وجدت الناقدة أن المفارقة غلبت عليها حتى تحولت من مجرد شكل تعبيري الى موضوع للنص، وهوما يقدر في أصالة تلك النصوص، وربما من هذا المنطلق نجدما تنصح الشعراء الشباب بأن يحدوا من اندفاعهم الوحيد نحوها (أي قصيدة النثر) وكأنها طوق النجاة لتيارات التجريب الطليعي، مؤكدة - في الوقت نفسه - إن على هؤلاء الشعراء الوعي بستراتيجيتها الشعرية قبل أن يزاولوا كتابتها^(٢).

هكذا يمكن أن نعد الدكتورة بشرى موسى صالح من الأصوات المتوازنة في رصد قصيدة النثر، فهي من جهة لم تدع الى قمع الأصوات الشابة التي توجهت في السنوات الأخيرة بشكل ملحوظ الى هذه القصيدة، وأبدت نوعاً من التشجيع والمناصرة لهم، ولكنها من جهة ثانية تؤكد أن لحاق الشاعر بركب

(١) ينظر المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

(٢) ينظر المصدر نفسه، ص ٢٠١.

الإبداع لا يأتي من الشكل التعبيري الذي يقع اختياره عليه فحسب، بل هو نتاج جهد ووعي وثقافة أصبحت ضرورة ملحة للشاعر الذي يريد لنتاجه أن يكون حديثاً.

الدكتور سمير الخليل والشعر العراقي الآن، قراءة ثانية:

نستطيع القول إن دراسة الدكتور سمير الخليل الموسومة (بلاغة انزياح ام حداثة لغة، دراسة في قصيدة النثر التسعينية في العراق) المنشورة في كتابه (علاقات الحضور والغياب، في شعرية النص الأدبي) هي الدراسة الجادة الثانية التي تناولت قصيدة النثر العراقية من خلال أنموذجها التسعيني. و كما هو الحال مع الدكتور بشري موسى صالح كان الديوان المشترك (الشعر العراقي الآن) هوميدان الدراسة التي استهلها الدكتور الخليل بالإشارة الى أنه لن يخوض في الإشكاليات التي أحاطت بهذه القصيدة، كإشكالية التعريف، والتجنيس، والشرعية، وغيرها من الإشكاليات التي لم تفارق هذه القصيدة منذ نشأتها مطلع ستينيات القرن العشرين.

وقد ألمح الدكتور الخليل أن ما لقيته قصيدة النثر من رفض، وإثارة من جدل بين النقاد قد يكون في صورة من صوره محصلة أو نتيجة لصراع بين الأجيال الشعرية عُرِفَتْ به الساحة الشعرية العربية والعراقية، فكل جيل من هذه الأجيال كان يدعي أن شعره هي الأصل، وذلك في الوقت الذي تجردت فيه كلمة (جيل) من مضمونها حتى طفت دلالتها الزمنية على الدلالة الإبداعية^(١).

(١) ينظر، علاقات الحضور والغياب، ٦١-٦٢.

و ربما في هذا السياق تأتي إشارة الدكتور الخليل الى ما سماه (انتهاك جسد التقديم) في قراءته للمقدمة التي كتبها معدا المجموعة بوصفهما ممثلين (جيل) من الشعراء يحاول أن يوحي بأن صوته قد أهمل عن قصد، غير أن هذه الإشارة تشفع بأخرى مفادها أن هذا (الإهمال) قد يكون نتيجة لقصور من هؤلاء الشعراء انفسهم ولا سيما أنهم عرّفوا - في هذا الديوان - عن إصدار تعريف للشعر الذي يكتبونه و هو امر لا تغني عنه كتابة الشعر^(١).

و اذا كانت الدكتورّة بشرى موسى صالح قد أولت حناية كبيرة لرصد و تحليل ظاهرة المفارقة في نصوص هذه المجموعة الشعرية، فإنّ الناقد الدكتور الخليل، بعد أن كشف الخلل الذي وقع فيه مقدما المجموعة، توقف عند أربع ظواهر لا تقل أية منها أهمية عن تلك الظاهرة؛ واول هذه الظواهر هي عنوان النص التي يرى أن النص الشعري الحديث لا يمكن تصوّره بمعزل عنها، لأنّ للعنوان شعريته التي لا يستطيع احد الإفلات من إحياءاتها كما نقل عن *أصبرتوايكو*، وبعد عملية إحصائية يتوصل الناقد الى أنّ ثمة نمطين لل تكرار في عناوانات قصائد المجموعة، أطلق على أولهما تسمية التكرار اللفظي، ويقصد به أن يتكرر العنوان لفظيا داخل القصيدة وقد لجأ الى هذا النمط (٧٧٪) من شعراء المجموعة، واطلق على الثاني تسمية التكرار الإيحائي، و هو يعني أنّ العنوان لا يتكرر لفظيا بل إيحائيا، ويرى الدكتور الخليل أنّ هذا النمط أكثر تضجاً لأن فيه تغيبا للدلالة اللفظية، مما يمنح المتلقي قدرة على تأويل العنوان، و هذا يعني أنّ النص يمثل امتدادا دلاليا للعنوان، لا كتابة موسعة له كما هو الحال في النمط الأول الذي مثل له بقصيدة الشاعر عباس

(١) ينظر: ملاقات العصور والمسابح ٦٣-٦٤.

اليوسفي (نحن) وفيها نجده يكرر العنوان في مقاطع القصيدة السبعة جميعها^(١).

وبعد أن يضع يده على هذه الإشكالية، ينتقل الناقد الى ظاهرة ثانية قد تكشف هي الأخرى عن ضعف في استثمار الممكنات التي تتيحها القصيدة الحديثة ومنها قصيدة النثر التي يكتبها شعراء المجموعة، ومن هذه الممكنات ما أطلق عليه الناقد تسمية (المقومات المرثية) ويعني بها " محاولة الاستمادة من كل مساحة كتابية ضمن جسد الورقة "^(٢)، ويكشف الناقد أن نصوص المجموعة لم تستثمر أيا من أنواع المقومات المرثية (المراغية، والتقطيع، والتجسيم، والخطوط، والتمهيش)، وقد استثنى من ذلك قصيدة جمال علي الحلاق (جنون العائلة) التي عمد الشاعر فيها الى استثمار ظاهرة التجسيم حيث قبدوالقصيدة بصورة كتابية تتوافق مع موضوعها، حتى يمكن القول إنها تؤكد دلالة صوريا، وهذا ما رصدته الناقد في جملة (تخرجين من الإطار) التي خرجت من نظام الأسطر في هذا المقطع من القصيدة الأمر الذي نتجت عنه هذه الصورة الكتابية:

دائما

تخرجين من الإطار

كلوحة

أخرى^(٣).

(١) ينظر، المصدر نفسه، ٦٦-٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ٧٠.

(٣) ينظر، هلاقات المصور والقياس، ٦٨-٧٠.

وتبدو إشارة الناقد هنا مهمة ودقيقة، لأن التقنيات التي ذكرها ونوّه إلى أنّ الشعراء الذين درسهم لم يلتفتوا إليها، تمنح القارئ مساحة كبيرة للإسهام في إنتاج شعرية النص عبر التأويل وملء الفراغات والربط بين الأجزاء وغيرها من الضماليات القرائية، ونحن نستطيع أن نلمس عند الدكتور الخليل هذا النوع من القراءة الفاعلة التي تجلّت فضلاً عن المقطع السابق، في قراءته لمقطعين آخرين من القصيدة نفسها وجد فيهما استثماراً ناجحاً لظاهرة التجسيم نفسها، ولكن بطريقتين مختلفتين^(١).

و ربما تكشف ثالث الظواهر التي توقّف عندها الناقد عن جانب آخر من جوانب إخفاق شعراء المجموعة، و ربما محدودية تجربتهم، فقد وجد أنّ النظام السطري، و هو أحد أنظمة قصيدة النثر الكتابية، يكاد يهيمن بشكل كلي على نصوصهم، في حين انحسر الثاني (النظام الفكري) ولم يظهر إلا في نص واحد، بينما غاب النظام الثالث (المركّب) عن قصائد الشعراء غياباً تاماً و تؤكد ملاحظة الناقد هذه عدم استثمار الحرية الواسعة التي توفرها قصيدة النثر التي تعد أنظمتها الكتابية المذكورة وسيلة من وسائل معالجة الدلالة وفق رؤية منشئ النص^(٢).

أما الرؤية (رؤية العالم)، فقد كانت الظاهرة الرابعة التي أضاعها الناقد في قراءته لقصائد المجموعة، وقد أكد فيها ضرورة التمييز بين رؤية الشيء و رؤياه، موضحاً أنّ الأولى تعد انعكاساً محضاً ينتج عن تصوير الأشياء من حولنا، أما الثانية فتعني تصوّر الشيء أي وضعه ضمن أفق غير محدد وصّفه بأنه حالة انتهاء الشيء ضمن لا زمنية العبارة، وهذا — على حد قوله — ما

(١) ينظر، المصدر نفسه، ٧١-٧٢.

(٢) ينظر، المصدر نفسه، ٧٣-٧٧.

يقرب الشاعر من عملية الإبداع الشعري، وقد تبين للناقد أنَّ قصائد (الشعر العراقي الآن) تقف بين التصوّر والتصوير مع ميل بصورة أكبر الى الثاني و هو ما يؤكد افتقار نصوص المجموعة الى رؤيتها الخاصة. ومن بين كل أنواع الرؤى التي يذكرها الدارسون (الصوفية، الثورية، الدينية، الطفولية، الاغترابية) يتبين للناقد أنَّ نصوص المجموعة التي درسها تسجل اقترابا تاما من الرؤية الاغترابية، وقد علل ذلك بأن هذه الرؤية أقرب ما تكون الى الفضفاضة، وذلك على حد قوله - مرتبط بما أصبح عليه مصطلح الاغتراب من أفق غير محدد^(١).

وفي الوقت الذي نتفق مع الدكتور الخليل في أنَّ محدودية الرؤية التي تعاني منها قصائد (الشعر العراقي الآن) تكشف عن نقص كبير في تلك التجارب، فإننا لا نشك في أنَّ الملاحظات التي أبدتها هو و ثُقاد أكاديميون متمرسون آخرون، ومنهم الدكتور بشري، حول أنموذج قصيدة النثر الذي يكتبه شعراء التسعينيات في العراق، أسهمت اسهاما فاعلا في إغناء تجارب هؤلاء الشعراء، لأنها في الوقت الذي تنبههم فيه الى أخطائهم والمنزقات التي وقع قسم منهم فيها، تسعى الى زيادة وعيهم بخطورة المهمة الملقة على عاتقهم إن أرادوا فعلا أن يصنعوا لنتاجهم الشعري نصيبا حقيقيا من الإبداع، و تلك كما هو معروف غاية النقد البناء الذي لا يحيد عن الموضوعية والاعتزان فيما يكتب.

١ (علاقات الحشور والغياب ٧٧-٧٩.

الدكتور حاتم الصكر راصدا قصيدة النثر في اليمن:

تمثل دراسة الدكتور حاتم الصكر الموسومة (قصيدة النثر في اليمن، اصوات واجيال) رصدًا مهما لتجربة ناشئة في كتابة هذه القصيدة في بلد عربي طالما عدت مع تجارب أخرى مماثلة هامشية وغير مهمة، وذلك بعد أن تركزت الدراسات السابقة على تحليل هذه التجربة في بلدان عربية محددة كلبنان، وسوريا، والعراق، وفلسطين، وغيرها.

و ربما تكشف هذه الدراسة التي افاد فيها الناقد من إقامته الطويلة في اليمن عن توسع وامتداد في رقعة ممارسة هذا النوع من الكتابة، وظهور اجيال شعرية تحاول أن تؤسس لتجاربها الخاصة، مما استدعى الوقوف عندها و تحليلها من لدن المتابعين لهذه الظاهرة، وهذا ما شرع به الدكتور الصكر الذي ذكرنا في موضع سابق من هذه الدراسة أنه كان وما يزال من الحريصين على رصد ظاهرة قصيدة النثر منذ سبعينيات القرن الماضي.

وإذا كان لابد لكل جهد نقدي من مبررات وموجبات، فإن الناقد المذكور يؤكد في المقدمة الطويلة التي كتبها لهذه الدراسة، بعد استعراض دقيق للإشكاليات التي رافقت قصيدة النثر، وتحليل واع لما وصفها بـ(جنايات) الجيل المؤسس لها عربيا، ضرورة التنبيه الى الاختلاف في تجارب الكتابة و " عدم التوقف (في قبول أو رفض قصيدة النثر) عند التجارب الأولى، فثمة اجيال شعرية متعاقبة على مدى خمسين عاما، تجدد هذه الكتابة و تسهم في تطويرها، و هي اجدر بالفحص والقراءة والنقد لاكتساب رؤاها واساليبها وموضوعاتها"^(١)، مؤكدا في الوقت نفسه أن الغاية من ذلك أن لا يتم الكلام

(١) قصيدة النثر في اليمن، ١٥.

عن قصيدة النثر بوصفها كتلة واحدة، أو صفقة واحدة لا خصوصية فيها ولا تميز، وهوما أشار الى أن عددا من الدراسات السابقة وقعت فيه^(١).

وبعد دفاع متزن عن قصيدة النثر التي وصفها بأنها " ليست الشكل الوحيد الممكن للتعبير عن الراهن"^(٢)، وعن حق شعرائها في التجريب من منطلق أن " زاوية النظر الخاصة تفرض التعبير المناسب، ويكون ثمة مكان للتعبير بالأشكال كلها قلبية وامتنالا لدواعٍ ذاتية، أو ظرفية، أو نصية"^(٣)، ينتقل الناقد الى (تنميط الموجات في قصيدة النثر اليمنية) منبها الى أن هذه الأخيرة تهيأت لها في اليمن دورة حياة تماثل ما تهيأ لمثيلاتها في بقية البلدان العربية، فهي قد ابتدأت بالتقليد وانتهت بالتحديد الخالص على يد الجيل الشعري الجديد في هذا البلد العربي^(٤).

وفي سياق رصد التحولات التي مرت بها قصيدة النثر في اليمن يشير الناقد الدكتور الصكر الى التشجيع والموازنة التي لقيها كتاب هذه القصيدة في اليمن بعد أن تحولت الأصوات المتحفظة عن مواقفها القديمة باتجاه القبول المنروس والحذر ممثلا لهذه الظاهرة بموقف الناقد والشاعر الدكتور عبد العزيز المقالح الذي أطلق عليها تسمية (القصيدة الأجد) وأشار الى أنها غير منقطعة عن التراث، وأن لها طاقة شعرية واتساع في الرؤيا قد يغني عن الوزن والموسيقى الخارجية^(٥). أما عن منهجه في رصد هذه الظاهرة فقد اختار الناقد أن يجمع بين معيارين اثنين هما: الجيل، والمن؛ محاولا من خلال

(١) ينظر المصدر نفسه، ١٥.

(٢) المصدر نفسه، ٢٢.

(٣) المصدر نفسه، ٧٢.

(٤) ينظر: قصيدة النثر في اليمن، ٢٥.

(٥) ينظر المصدر نفسه، ٢٦-٢٧.

ذلك متابعة التسلسل الزمني والعمرى لكتابة قصيدة النثر في اليمن، و تفحص الخصائص الفنية والمزايا، أوالقوانين الخاصة بكل نص، وقد حاول الناقد ان يستوي المعيار الأول الذي اختاره عبر الحديث المطول عن أجيال و (موجات) شعراء هذه القصيدة في اليمن بدءاً بالموجة الأولى التي انتجت ما سمّاه نصوص الإرهاب والتأسيس، ومروراً بالموجة الثانية التي مثل لها بعدد من شعراء جيل السبعينيات الذي رأى سمات التبلور والنضج تظهر في نتاجه، ثمّ الموجة الثالثة التي أطلق عليها تسمية نصوص المعايير والانعطاف عقائدياً الى قصيدة النثر^(١).

و تبدو عناية الناقد واضحة بقصائد الجيل التسعيني من شعراء هذه القصيدة الذين وجدهم " يتمثلون كل بطريقته، و درجة كفاءته وخزينة اللغوي والثقافي، و حدود رؤيته، منجزات قصيدة النثر العربية والعالمية ... ويجربون إمكانياتها والمتاح من آلياتها لرصد ما حولهم..."^(٢)، ويبدولنا حديثه عن تجربة هذا الجيل من الشعراء في اليمن غير منفصل عن حديث غيره من النقاد الذين توقفوا عند تجارب أخرى مماثلة في أكثر من بلد عربي^(٣)، وقد يؤكد هذا الأمر وجود نوع من التوافق بين أصوات نقدية متعددة على تجربة تسعينية لافتة للنظر في تلك البلدان مما قد يستدعي ظهور دراسات تستوعب هذه التجارب مجتمعة بغية الكشف عن اتجاهاتها العامة، ومدى تقاربها أو تباينها، فضلاً عن المؤثرات التي أسهمت في تشكيلها.

(١) ينظر المصدر نفسه، ٧٠-٧٢.

(٢) المصدر نفسه، ٧٢.

(٣) هكذا قد توقفنا عند رؤية ثلاث من النقاد العراقيين عند تجربة التسعينيون في العراق، ونشير أيضاً الى ما ذكره الدكتور عز الدين المناصرة عن تجربة تسعينية في كتابه القصيدة نجارب المركز (لبنان-فلسطين- سوريا العراق) لتمتد الى بلدان أخرى (مصر- الخليج العربي المغرب العربي)، ينظر، إشكاليات قصيدة النثر، ٩١-٩٢.

أما المعيار الثاني الذي ألزم المؤلف نفسه به، و هو المعيار الفني، فنستطيع القول إنه تجلّى في الفصل الذي عنوانه بـ (رؤى و تحليلات) وفيه درس خمسة أصوات شعرية تمثل تجارب متنوعة لقصيدة النثر اليمنية، أولها تجربة الشاعر علي المقري الذي توقف عند ديوانيه (ترميمات) و (يحدث في النسيان)، منبها إلى أن قصيدة هذا الشاعر، على الرغم من مسحة البساطة التي تطبع لفتها، فهي تبقى عصية على أن تعطي (معنى) محددا فهي تراوغ قارئها و توقمه في (شراصكها و فخاخها) من خلال إغراقه في (الدلالات) المتباينة للدال الشعري الواحد^(١). غير أن كلام الناقد هذا يكاد يكون نظريا ومجردا، ولا سيما إذا ما عدنا إلى النصوص التي استشهد بها في دراسته، ومنها هذا النص:

هكذا جاءوا

قطعوننا من شجرة ابن رشد

ونفونا إلى أرض الدخان

لم يتركونا نقرأ عاداتنا

أو نتحاور في الزحام

فالناقد لم يجهد نفسه في بحث (دلالات) هذا النص، واكتفى بإشارة موجزة إلى أنه لا يقترب من محترف الرسام اليمني (موضوع القصيدة) هاشم علي بقدر ما هو قراءة حدسية لمعالم جماعية يزرع فيها الشاعر بنفسه ضمن (جماعة) مقموعة، حتى استحال هذا الرسام - الذي أصبح موضوعا لعدد من قصائد شعراء اليمنيين آخرين - رمزا للهموم والهواجس والأحلام العسوية

(١) ينظر قصيدة النثر في اليمن ص ٨٦.

عند هذه (الجماعة) المقموعة^(١). ف (الدلالات) التي أشار إليها الناقد تكاد تكون مباشرة لأن النص يكشف عنها بسهولة ومن دون أي عناء، ولا سيما إذا ما أخذنا عنوانه بنظر الاعتبار، وربما أصاب الناقد جانباً من التوفيق لو هو أعلمنا بالآلية التي تراوغ فيها مثل هذه النصوص القارئ و (توقعه في شراكها وفخاخها) حتى نطمئن إلى الحكم الذي توصل هو إليه.

أما التجربة الثانية التي حاول الناقد إضاعتها، فهي تجربة الشاعر محمد حسن هيثم في ديوانه الموسوم (استدراكات الحفلة) الذي تضمن فصلاً عن قصائد النثر قصائد أخرى موزونة، وقد ذكر الناقد أن الإستراتيجية التي تقوم عليها قصائد الشاعر تتمثل في الانطلاق من (فكرة) هي تنوع لمضمون شعري، منبهاً إلى أنه - أي الشاعر - لا يبدأ من اللغة وكمائنها وحبيلها وبلاغاتها، فاللغة عنده تالية للفكرة أو الثيمة التي تتأسس عليها القصيدة، و تمثيلاً لهذه الظاهرة يختار الناقد من الديوان قصيدة عنوانها (تمويه)، وفيها يماين الشاعر بضمير المتكلم بلوغة الأربعين من العمر:

إنها الأربعون

أولى العقبوات

إنها الأربعون

كيف أمرو^(٢)

وقد وجد الناقد أن هذه القصيدة تكشف عن آليات عمل محمد حسين هيثم الشعرية، ومنها لجوئه إلى التكرار كما في جملة (إنها الأربعون) التي رآها

١ (ينظر: قصيدة النثر في اليمن، ص ٨٦.

٢ (ينظر: المصدر نفسه، ص ٩٠-٩١.

تخلق إيقاعاً يوحى بالانتظام ويخدم نمو النص الذي انهاء الشاعر باقتراح حل^١
وصفه الدكتور الصكر بالمطريف :

سأموهني

وسأردم

الأربعين:

بطيش قليل

وبحذافة فتية

ولن أعد أبداً^(١).

وبعد عرض تجربة هذا الشاعر ينتقل الدكتور الصكر الى تجارب أخرى
لشعراء آخرين، منها تجربة الشاعر محمد الشيباني في ديوانه (تكيف
الخطأ) و (أوسع من شارع أضيق من جينز)، وعبد الله القاضي الذي أكد
الناقد أنه لم يُعَدَّ وشعره ما يستحقان من لدن النقاد، وأخيراً محمد اللوزي
في ديوانه (الشباك تهتز العنكبوت يبتهج)، ولعلنا نستطيع القول إن الناقد
أظهر - على الرغم من روح المجاملة التي بدت واضحة في ثنايا تحليله
لقصائد هؤلاء الشعراء - قدراً كبيراً من الحرفة والتمرس في محاورة
النصوص التي استشهد بها، و حسبنا أن نستدل على هذا بقراءته لقصيدة
(أعميان) للشاعر محمد اللوزي التي استطاع من خلالها كشف الطريقة التي
تخادع بها قصيدة النثر قارئها من خلال بنيتها التي تبدل أولاً وهلة مجانية و

١ (ينظر، قصيدة النثر هي الهمم، ٩١.

تسودها الفوضى والعلاقات غير المقبولة، في حين أنها تنماز بانضباطها الشديد والمحكم الذي لا يستطيع إدراكه الا قارئ متمرس^(١).

لقد استطاع الدكتور الصكر في كتابه المذكور أن يرسم لنا ملامح تجربة كتابة قصيدة النثر في اليمن، وأن يُبين خصوصيتها التي تجسدت في تجارب فردية متعددة حاول أن يتلمس خصائص كل منها، وأن يوضح العلاقة بينها وبين تجارب أخرى في بلدان عربية سبق شعراؤها نظراءهم اليمنيين في التوجه الى قصيدة النثر.

الدكتور سلمان كاصد راصدا تجربة عربية ناشئة ثانية:

في مسمى قد يكون مماثلا لمسمى الدكتور الصكر، يشرع ناقد عراقي آخر هو الدكتور سلمان كاصد بدراسة تجربة كتابة قصيدة النثر في بلد عربي آخر هو الإمارات العربية المتحدة، وذلك في كتابه الموسوم (قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث) الذي تحدث في مقدمته عن ظهور جيل من الشعراء الشباب شكّل - برأيه - معطى جديدا بفعل الافتتاح رؤاه على قوانين الشعر الحديث حتى أصبح من الضروري رصد تصوراتهِ عبر اكتناه المعاني العميقة لتلك النصوص الشعرية التي وجدها لا تقل أهمية عن الشعر العربي الحديث في بقية البلدان العربية من حيث البنيات الحكائية، والوظائف الانفعالية، والمكونات الأسلوبية، وحادثة التشكّل البنائي^(٢).

وإذا كان عنوان هذه الدراسة التي جمعت قراءات نقدية متتالية لاثنتي عشرة مجموعة شعرية يُثير تساؤلا مشروعاً عن الجمع بين منهجين متضادين

(١) ينظر، المصدر نفسه: ١١٧-١١٢.

(٢) ينظر، قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث: ٦٥.

يقول أولهما (التفكيكية) بانفتاح النص ، ويقول ثانيهما (البنوية) بانغلاقه ، فإن الناقد قد برز هذا التوجه بالقول: " ارتأينا أن نجتزح مفهوم المؤثر النصي الذي يرشح المنهج والذي يكشف عن مكونات القصيدة أي أن القصيدة هي التي تفرض منهجها النقدي الذي يعالجها، لذا كان تعدد الماهيم بين التفكيكية والبنوية طريقاً نعتقده فاعلاً في سبر أغوار تلك القصيدة التي تحاول آليات هذين المنهجي (مكثاً) أن تصل إليها لتكشف عن بنائها العميقة..."^{١١}، و نرى أن هذا التوجه قد يكون مقنعاً لو أن صاحبه عمد إلى المنهج التفكيكي في دراسة مجموعات شعرية معينة من التي وقع عليه اختيارها في الكتاب، وإلى المنهج البنوي في دراسة مجموعات أخرى ، و ذلك بحسب ما تفرضه عليه نصوص هذه المجموعات، أو بحسب قناعته حول المنهج الأصليح. ولكن المؤسف في الأمر أننا نراه يحاول الاستعانة بآليات المنهجين في دراسة مجموعة واحدة، وربما قصيدة واحدة، في محاولة (توفيقية) غير مقبولة مطلقاً، و حسبنا لإيضاح ذلك أن نشير إلى دراسته لمجموعة الشاعر ثاني السويدي (الأشياء تمر)، وهي أولى المجموعات الشعرية التي توقف عندها، فهو بعد أن ألح إلى المنهج الذي اختاره لدراسة النصوص الشعرية من خلال الحديث عن (التفكيكيين) وانفتاح النص عندهم على تأويلات متلاحقة للمعنى تحدد " على أساس طبيعة القراءة لا على أساس ما يقوله النص "، يعود فيؤكد أنه لا يريد القيام بقراءة حرة خالية من التوجه المقصود، وأن مهمته تتمثل بالكشف عن (القصديات) التي استحوذت على فعل المرسل (القصيدة). مما يعني أنه

١ (المصدر نفسه، ١٠).

٢ (قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنوية في الشعر الإماراتي الحديث، ١٢).

يستعين بالبيات المنهج البنيوي لا التفكيكي، ويتأكد هذا الأمر في حديثه عن مجموعة من الثنائيات، والتوازيات التي يقول إنها حكمت قصائد المجموعة^(١).

ويعصرف النظر عن هذه الإشكالية التي تُسجل على الناقد، نستطيع القول إنه قدّم في الكتاب جهداً نقدياً متميزاً استطاع من خلاله أن يكشف عبر تحليل النصوص الشعرية التي قرأها تفاصيل وملاحم مهمة لتجربة كتابة قصيدة النشر في الإمارات، فضلاً عن عرضه لأبعادها بأسلوب شيق و ذكي تجلّى في أكثر من موضع من الدراسة التي توقف فيها على ظواهر مهمة لمسها في تجربة كتابة قصيدة النشر عند شعراء الإمارات، بإمكاننا أن نحصي من هذه الظواهر:

- ١- ظاهرة البياض/ الحذف التي أشار إلى أنها " تلعب دوراً فاعلاً في مكونات قصائدهم التي تتطلب من القارئ/ المتلقي أعمال النهن من أجل استشراف العوالم المحذوفة التي وصفت بالبياض.. و كأنّ البياض (إقصاء الكتابة «السواد») يلعب دوراً كبيراً في إزاحة المعنى من أجل إبتاحه من قبل القارئ^(٢)، وقد كانت من أنصع الأمثلة على هذه الظاهرة مجموعة الشاعر أحمد راشد ثاني (حافة الغرف) التي ذكر الناقد أنها تقوم على (بنيتي الفراغ والامتلاء) منبهاً في الوقت نفسه على شرابة لغتها التي وجدها تنطوي على أفعال لا فواعل لها، وعلى جمل غير مكتملة المعنى، وعلى فراغات لا نهاية لحواشيها^(٣).

١ (ينظر، المصدر نفسه، ١٢.

٢ (المصدر نفسه، ٦ (المقدمة).

٣ (ينظر: المصدر نفسه، ٧٠-٧١.

٢- النزوع السردى الواضح عند غالبية الشعراء مما حدا بالناقد أن يجزم بأن القصيدة التي يكتبها شعراء الإمارات الشباب هي فعل سردي، مؤكداً أن هؤلاء الشعراء عمدوا إلى اجترار سرود مختلفة، وقد نتج عن ذلك اختلاف تجاربهم في الكتابة^(١). ولعل من أوضح النماذج التي توقف عنها الناقد لبيان هذه الظاهرة مجموعة الشاعر سعد جمعة (الراقص)، ومجموعة الشاعر عبد العزيز جاسم (لا لزوم لي)، حيث درس نية الحكاية عند الأول، و هيكلية السرد عند الثاني^(٢).

٣- التجارب النسائية في كتابة قصيدة النثر وقد سلّم الناقد الضوء على عدد منها (ميسون صقر، نجوم الغانم، الهنوف محمد)، وقد كشفت قراءته لاثنتين من تلك التجارب عن خصوصية التجربة النسوية، ولا سيما عند الهنوف محمد التي وجدها "تؤلف في الخطاب النسوي صوتاً متفرداً"^(٣)، وقد كانت أبرز ملامح هذا الخطاب برأيه تتمثل في إقامة الاتصال مع جماعة الذكور، وقد رأى الناقد أن هذا الأمر تحقق في النص التالي عبر تكرار الأفعال الخمسة الموجهة إلى جماعة الذكور:

يمشون على موائد الألوان
يشعلون المسافة عبر تنفسي
ينبتون أزواجية خضراء
فضاءات الفقر والطفولة:
أصدقاء أنيقون مرتقبون / مهذبون
يوظفون الفضاء بأكاليل مبكرة

١ (ينظر، قصيدة النثر، دراسة تفكيرية بنوية في الشعر الإماراتي الحديث، ٧ (المقدم)).

٢ (ينظر، المصدر نفسه، ٢٩-٣٤، ٨٥-٩٨.

٣ (المصدر نفسه، ٨٤.

يجلسون كأباطرة متعاليين يشربون القهوة والشعر معا^(١).

وفضلا من هذه الظواهر العامة، يتوقف الناقد عند ظواهر أخرى فردية تحكمت في نتاج عدد من الشعراء الذين درسهم، ومن هذه الظواهر ما أطلق عليه تسمية التحاذي أو التجاور في النصوص عند الشاعرة المذكورة، وقد وجد أن هذه الظاهرة تتحدد على مستوى الشكل في الانتقال من التفصيل إلى الخلاصة، أو الانتقال باتجاه معاكس من الخلاصة إلى التفصيل، أما على المستوى الموضوعاتي، فقد ذكر أنها تتحدد في هيمنة عنصر معين على المجموعة الشعرية، وقد تمثل هذا العنصر عند الشاعرة بما سمّاه محاولة سحب مارق التاريخ باتجاه المازق الشخصي لامرأة معاصرة^(٢).

ومن الظواهر الفردية الأخرى التي رصدتها الناقد، ظاهرة القصيدة القناع عند عارف الخاجة^(٣)، و جنالزية الخطاب عند الشاعرة نجوم الغانم^(٤)، وغيرهما من الظواهر التي وجد أن كل واحد من الشعراء الذين درسهم يكاد ينفرد بواحدة منها، حتى يمكن القول أنه عدّ كلا من الشعراء الذين درسهم ظاهرة بحد ذاته، لها خصوصيتها، مع تأكيده في الوقت نفسه - على خصوصية التجربة الكلية لشعراء الإمارات في كتابة قصيدة النثر، هذه التجربة التي تستمد ملامحها من مجموع التجارب الفردية التي أضاعها الناقد.

١ (المصدر نفسه، ٨٠٠٧٩.

٢ (ينظر، قصيدة النثر، دراسة تفكيكية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث، ٧٤.

٣ (ينظر، المصدر نفسه، ١٤٧، وما بعدها.

٤ (ينظر، المصدر نفسه، ١١١ - ١٧٧.

وأخيرا لا بد لنا من الإقرار بأن الكتاب يمثل إضاءة حقيقية لتجربة شعراء الإمارات في كتابة قصيدة النثر، فهي تعرفنا بالاتجاهات المتعددة التي سلكوها في كتاباتهم الشعرية انطلاقا من تباين نظرتهم الى العالم واختلاف رؤاهم التي كثيرا ما كانت تدفعهم الى التلاعب في إظهار المعنى كي يفسحوا مجالا للمتلقي في تصويره وربما إنتاجه. الأمر الذي نتج عنه أن يتحول النقد من شارح للنص الى قارئ مختلف يبحث في البنى العميقة له، و هو عين ما أكده الناقد في مقدمة الكتاب، و حاول أن يلزم نفسه به في قراءاته للمجموعات الشعرية الثلاثة عشر التي وقع اختياره عليها^(١)

(١) ينظر، المصدر نفسه، ص ٧.

المبحث الثاني قراءة تجربة شاعر واحد

أولاً: التجربة الكلية (مجموعة نصوص):

الدكتور عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في شعر أمين أسبر:

في مسعى من الدكتور عبد الإله الصائغ لكشف دلالة المكان في قصيدة النثر، يقع اختياره على تجربة الشاعر السوري أمين أسبر في ديوانه الموسوم (بياض اليقين) ليكون انموذجاً وميداناً لدراسة ذكر فيها أنه سيحاول " إقصاء كل ما هو خارج النص " ^(١)، مؤكداً أن توجهه هذا إنما يقوم على فهم حقيقي لمقولة (موت المؤلف) التي عدّها دعوة للتخفيف من أعباء الهوامش والإحالات، لا غلظاً للنفق المعتم في وجه محلل النص ^(٢)، و جدير بالذكر أن عناية الدكتور الصائغ بدراسة المكان والزمان في الشعر لم تكن وليدة دراسته لديوان الشاعر أمين أسبر، بل نستطيع القول إنها تعود إلى توجهه اختياره الناقد منذ صدور دراسته حول الزمن في الشعر الجاهلي ^(٣)، والمكان عنده " ليس الجغرافية الصماء، إنه على نحو راسخ المكان الأدبي الذي تتراءى من خلاله التجربة الشعرية والعناصر العاطفية والموقف الوجودي من الواقع والتوقع " ^(٤).

١ (دلالة المكان في قصيدة النثر، ٢٧.

٢ نفسه، الصفحات نفسها.

٣ (الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، د. عبد الإله الصائغ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار

الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

٤ (دلالة المكان في قصيدة النثر، ٤٤.

و تمهيدا لدراسة (نصوص بياض اليقين) يتوقف الناقد عند إشكاليات ثلاث رأى من الضروري مناقشتها قبل تحليل النصوص الشعرية، وهذه الإشكاليات هي التجنيس، والشعرية، والإيقاع، وقد انتهى من هذا التمهيد الى القول بشعرية قصيدة النثر واحقية انتماؤها الى الشعر، أما (بياض اليقين) فقد عرض الناقد اختلاف عدد من الدارسين حول مسألة تجنيسها، موضحاً أن منهم من عدّها من الشعر الحر، ومنهم من عدّها نوعاً شعرياً وسطاً يقع بين شعر التفعيلة الحديث وقصيدة النثر، ومنهم من عدّها شعراً محصاً بصرف النظر عن شكله حراً كان أم نثراً أم بين بين. أما هوفقد ذهب الى أن "نصوص (بياض اليقين) هي أفانين من قصائد النثر"^(١). و ربما ينبغي لنا القول إن الناقد الذي كان موقفاً في عرض آراء النقاد المذكورين حول تجنيس هذه المجموعة الشعرية، لم يكن مقنعاً في الرأي الذي ذهب اليه هو، لأنه لم يجهد نفسه من أجل الوصول اليه، ولم يمسرد الحجج التي دعت الى تبنيه، وقد كان الأجدر به، والمسألة خلافية كما أوضح هو نفسه، أن يبحث في الخصائص النصية والمزايا التي تدعم الرأي الذي انتهى اليه، لا أن يبدو كالمدافع عن مصطلح (قصيدة النثر) وعن ضرورة تقبله فقط، لأن القضية التي هو بصددّها ليست متعلقة بقبول المصطلح أو رفضه، بل هي قضية تجنيس، ويكفي لكي نستدل على ما نقول أن عدداً من الذين استشهد بأرائهم حول تجنيس (بياض اليقين) كالـدكتور الصكر، والدكتور المقالح لم يكن موقفهم سلبياً أو رافضاً لمصطلح قصيدة النثر بقدر ما كان اعتراضاً على توصيف هذه المجموعة الشعرية بأنها قصائد نثر، ومن ثم يتضح لنا أن قوله "والعرب تقول لا مشاحة في المصطلح، مما يسوغ لنا تبني مصطلح قصيدة النثر، مع إقرارنا بعدم استقامة المصطلح و روح اللفظ ولكنها القوة الضاغطة للمصطلح، وبهذا

(١) ينظر، دلالة المكان في قصيدة النثر، ١٤-١٧.

الكيف تكون نصوص (بياض اليقين) أفانين من قصائد النثر^(١) لا يمكن أن يعد ذا قيمة إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أنه جاء في سياق الرد على الناقدين المذكورين.

وإذا كانت مسألة الإيقاع في قصيدة النثر هي الشغل الشاغل لدى العديد من دارسيها، فإن الدكتور الصائغ يبدو حريصا هو الآخر على إثبات إيقاع (بياض اليقين) الذي وصفه بأنه (إيقاع بصري) يقوم على مسالك متعددة كالتكرار، والاجتهاد في طول الشطر الشعري، و تصاقب مخارج الحروف، والاستهلال وغيرها^(٢). وفي الوقت الذي تؤكد فيه أن مقومات هذا (الإيقاع البصري) لم تلق إجماعا وقبولا حتى عند المتعاطفين مع قصيدة النثر الذين اكتفى قسم منهم بعدها (مقومات مرئية) تسهم في إغناء التجربة الشعرية كما مر بنا من قبل^(٣)، فإننا لا نستطيع أن نفهم المبرر الذي دعا الدكتور الصائغ إلى عد الإيقاعات التلقائية (السمعية) التي رصدها في (بياض اليقين) من مقومات هذا الإيقاع البصري، ولعل الأمثلة المتعددة التي استشهد بها (أميرة بحرية/ مفاعيلن مستفعلن)، (يسموعلی الأرقام/ مستفعلن مفعولن)، (من التفكير والرسم/ مفاعيلن مفاعيلن...) تثبت لنا بما لا يقبل اللبس أن هذا النوع من الإيقاع إنما يدرك بالأذن لا بالعين و هو من ثم لا يمكن أن يكون بصريا كما زعم هو^(٤).

وفي قراءته لنصوص المجموعة الشعرية، يحاول الناقد أولا تلمس حساسية المكان فيها، لافتا النظر في مستهل هذه المحاولة إلى عناية الدراسات النقدية

١ (المصدر نفسه، ١٧-١٨.

٢ (ينظر، المصدر نفسه، ١٩-٢٠.

٣ (ينظر، علاقات العصور والقباب ٦٩، ٧٧.

٤ (ينظر، دلالات المكان في قصيدة النثر، ٢٥-٢٦.

والفلسفية الحديثة بعنصر المكان في الأدب، و هنا تأتي إشارته الى اطروحة الفرنسي جاستون بافلار (جماليات المكان) التي يرى انها " قامت على فكرة (أن الحدوس نافعة جدا فهي تفيد في هدم نفسها) مستثمرة التحليلات السايكولوجية للنار والماء والأحلام والهواء والنوم والأرض والسكون واللفة"^(١). وقد وجدنا أن هذه الفكرة أخذت طريقها الى دراسة الناقد الذي شرع ببحث (الدلالي والجمالي) في تصوص البياض، ومن ثم نجده محللا جماليات المكان في هذه القصيدة على النحو الذي سيأتي:

العازل

البهي الطلعة

يدور

بالقيثارة

واللحن،

على مضارب القبائل

قصت فاطمة،

شعرها الخرنوبي الطويل

وصبغت عالشة

شالها العتيق الملون،

بلون كيبياض اليقين.

والكحل الصخري على اهداب مريم

(١) المصدر نفسه، ص ٢٨.

صمت حاد

يهزأ بتوقف الزمن^(١).

يرصد الناقد المكان الجمالي في هذا النص من خلال صورتين مكانيتين وصفهما بأنهما طويلتان ومتحركتان؛ وأولى هاتين الصورتين ارتباطاً أو تنمهاً - على حد قوله - مع صورة شعراء الطرب دور (التروبادور)^(٢) مشيراً إلى أن الشاعر استنهض المكان المذكور بصوت امتد بدورانه إلى زمن القبيلة. أما الصورة الثانية، فهي الصورة التي يرى أنها اتخذت النص مكاناً فزلت فيه ثلاثة رموز نسائية اكتوت بضيق المكان (فاطمة، عائشة، مريم)، وأمعنا في التأويل يعلن الناقد أنه إزاء حلمين يمتلكان النص؛ أولهما هو البوح أو الهتاك (حتى لا تتبدل ذاكرة المكان)، و ثانيهما هو إيصال البوح إلى ذائقة المتلقي لإبعاده عما سماها (قراءة عواء تقليدية لنص التاريخ)، وهكذا تغدو فاطمة المقهورة منتصرة بموتها على الموت في مكان القهر، وعائشة الحزينة مفتبطة بيقينها في لا مكان المكان، ومريم المتهمة بعنبريتها مؤنقة بميلادها في المكان الجديد^(٣).

وبعد أن ينتهي الناقد من بيان حساسية المكان، ينتقل إلى كشف آلية التعامل معه في قصائد الشاعر، ويذكر من هذه الآليات المجاز والرمز، والمرجعية المشتركة، بين النص ومتلقيه، وفضلاً عما ذكر نجده ينبه إلى

١ (دلالة المكان في قصيدة النشر، ٤١.

٢ (التروبادور مجموعة من شعراء الفزلى الجوالين ظهروا في إسبانيا و عدد من البلدان الأوربية كانوا يترنمون بأشعارهم تحت شرفات المنازل، ويرى بعض الدارسين أن شعر (التروبادور) نشأ بتأثير الموشح الأندلسي و شعر الفزلى العربى، ويشير دارسون آخرون إلى أن كلمة (تروبادور) ذات أصل عربي هو (الطرب دور). ينظر: الأدب المعاصر، مشكلات وفاق، د. هبة صبر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م، ١٦، ٣٥.

٣ (ينظر، دلالة المكان في قصيدة النشر، ٤١-٤٢.

استثمار قصائد الديوان لشحنات حروف الجبر التي وجدها " تنقسم فضاءات المكان دون أن تتكرر لوظائفها مهما التبست و تعددت " ^(١)، وفيما يتعلق باستحضار المكان يشير الناقد - مستعينا بتحليل مطول لإحدى قصائد الديوان - الى مجموعة من الوسائل التي انتهجها الشاعر، ومنها الصورة التي تقوم على تراسل الحواس (المركب معطر بصهيل الخيول)، ومنها التناص الذي وجده يأخذ صوراً متعددة تتراوح بين الشعري (يائية مائل ك بن الريب) والتاريخي (إحراق طارق بن زياد للسفن)، ومنها البوح الصوي ^(٢).

وفي سياق بحثه صور المكان في قصائد المجموعة الشعرية، نجد الناقد يقترح مصطلح (صور المطاولة المكانية) للتعبير عن إحدى الظواهر التي لمساها في المجموعة، وهذه الظاهرة تتمثل في " تنامي الصورة من خلال عدة نصوص كما لو كانت الصورة بطلا في رواية " ^(٣)، وتمثيلاً لهذه الظاهرة نجده يذكر اسم (بهية) البنت الصعيدية التي أرادها الشاعر أحمد فؤاد نجم أن تكون معادلاً لمصر كما يتضح في بيتين اقتبسهما من الشاعر، وبعد أن يتتبع الناقد صورها التي بدت عليها في عدد من قصائد الديوان، ويرصد انتقالاتها من نص الى آخر، ينتهي إلى " أن بهية طلعت من مكانها في الصعيد، ودخلت نص أحمد فؤاد نجم، ثم خرجت من النص المكان الثاني، لتظهر في نصوص (بياض اليقين) مزدحمة بدلالات جديدة، تتجاوز مصر المكان، الى الأمكنة العربية كافة، و تتجاوز الزمان الذي تشكلت فيه ضمن وهلتها الأولى، باتجاه كل الزمان العربي الماضي والمائل والقادم " ^(٤). وفضلاً عن (بهية) يستشرف الناقد

١ (المصدر نفسه، ٤٦. وينظر تمثيلاً لهذه الظاهرة بقصيدة (أجر صفائي الى الماء معسكر) في الصفحة التي تتلوها.

٢ (ينظر المصدر نفسه، ٦٥-٥٦.

٣ (المصدر نفسه، ٦٨.

٤ (دلالة المكان في قصيدة النشر، ٧١-٧٢.

ملامح مكانية في أسماء عديدة وظفها الشاعر في نصوصه، منها أسماء لأشخاص (أنبياء، قديسون، أئمة، قادة...)، وأسماء لأماكن يرى أن الشاعر ضيَّب بعدها الجغرافيا بغية التأسيس لبعدها الجمالي في النصوص الشعرية، ومن هذه الأماكن الكوفة، والقدس، وبغداد، ودمشق، وغيرها^١.

وينتقل الدكتور الصائغ في الجزء الأخير من دراسته الى تقصّي الصورة الفنية في الديوان بوصفها " بؤرة جمالية كبرى، تشدُّ أجزاء متخيل النص الى بعضها "^٢، وفي هذا السياق نجده يتحدث عمّا سماها (الصورة المؤنقة) التي ذكر انها تمثل اهم المداخل الى شعرية النص، من منطلق أن " الشعر الجميل إنما هو شعر صورة جميلة، وليست الصورة مرة أخرى الصورة المثلية أو الإيقونية، وانما هي الصورة الجمالية التي تتألق بأنحائها لإضاءة النص، واستثمار طاقاته لإيصال الحقيقة الشعرية من المنتج الى المستهلك "^٣. ولبيان أبعاد هذه الصورة يورد الناقد في دراسته اقتباسات متعددة من قصائد الديوان، وقد ترك هذه الاقتباسات تواجه القارئ بصورة مباشرة من دون أن يتدخل هو بتحليل أو حتى تعليق موجز عليها سوى إشارة ختامية أكد فيها أن تلك الصور (مؤنقة بالحركة) التي شملت الأمكنة والأسماء والدلالات^٤. وعلى الرغم من هذا الإيجار تبقى دراسة الدكتور الصائغ لشعر أمين أسبر من الدراسات التي تُشعر قارئها بمتعة اكتشاف الأسرار الجمالية التي يقوم عليها النص الشعري الحديث، فقد استطاع الناقد من خلال متابعته وملاحظاته الدقيقة أن يرصد الأبعاد الجمالية للمكان في النصوص التي

١ (ينظر المصدر نفسه ٧٢-٧٥).

٢ (المصدر نفسه ٨٢).

٣ (المصدر نفسه ٨٧-٨٣).

٤ (ينظر المصدر نفسه ٨٢-٩٢).

درسها حتى غدا المكان ممتازجا بصور متعددة للوطن، والناس، والأهل، والأعداء، والأحلام، والخيبات، وقد جاء هذا كله بأسلوب شيق و رصين قد لا نجده عند غيره من النقاد.

الحيدري باحثا البناء الفني في قصيدة الماغوط:

في دراسة أكاديمية لنيل درجة الدكتوراه، يتجه الباحث خيرى الحيدري الى تحليل البناء الفني لقصيدة الماغوط النثرية، و نستطيع القول إن هذه الأطروحة جاءت لتؤكد العناية الكبيرة التي لقيها نتاج الماغوط الشعري على الرغم من الاعتراض الذي يُبدىه قسم من النقاد على تصنيف القصائد التي كتبها هذا الشاعر ضمن قصائد النثر، ولعلنا من هذا المنطلق نلمس قصورا واضحا من الباحث الذي لم يتوقف عند هذه القضية على الرغم من كونها ملحة وإساسية - بحسب تقديرنا - لتهيئة الأرضية المناسبة لشروعه بالبحث في شعر الماغوط.

وفضلا عن تجاوز الباحث الإشكاليات التجنيسية التي أثارها نصوص الماغوط، فإننا نجده في التمهيد الذي كتبه لأطروحته يُبسّط الموضوع بصورة غير دقيقة من خلال الإشارة الى نمطين أو شكلين رئيسين للقصيدة العربية، أولاهما القصيدة الموزونة، و هي عنده تشمل القصيدة العمودية و قصيدة التفعيلة (الشعر الحر)، و ثانيتهما القصيدة غير الموزونة، و تشمل الشعر المنثور و قصيدة النثر، و مما يلاحظ في هذا السياق أن الباحث تجاهل في تمهيده هذا الحديث عن إشكالية التفريق بين قصيدة النثر والشعر الحر free verse التي ما زالت تطرح الى اليوم من لدن النقاد، بل هولم يذكر شيئا عن الآخر ولم يبين لنا موقفه منه سوى إشارته الى أن مفهومه الغربي يختلف عن مفهوم

شعر التفعيلة الذي سمي هو الآخر شعرا حراً^(١). وهكذا يبدو لنا أنه يتفاؤل عن تبني مدد من النقاد والأدباء العرب لمصطلح الشعر الحر بمفهوم يقترب كثيراً من المفهوم الغربي، و هو ما كنا قد ذكرنا أن نازك الملائكة اعترضت عليه من قبل.

ولعل الأمر الذي يتضح في هذا التمهيد أن مكاتبة بدا منحازا الى قصيدة النثر التي زعم أنها ستبقى " الخيار الأمثل للتعبير الأدبي "^(٢) وقد ظهر ذلك - أيضا - من خلال محاولته التقليل من مكانة القصيدة العمودية التي وصفها بأنها تقيّد الشاعر بنظامها العروضي الصارم الذي يحكم القصيدة من أولها الى آخرها، ومثل هذا الأمر نجده في حديثه عن قصيدة التفعيلة التي لم تحقق للشاعر - على حد قوله - سوى حرية نسبية، فهي تقوم على " نظام معدل عن الأصل؛ بمعنى آخر أنه نظام متطور عن الشعر العمودي "^(٣). موقف الحيدري إذن ينطلق من نظرة قاصرة تعدّ الوزن قيّدا في القصيدة، لا مكونا من مكونات بنائها الفني، و هو من ثم يعلن عن انحيازه لقصيدة النثر لأنها تحررت من هذا (القيّد)، ولعلنا نستطيع أن نؤكد أن هذه النظرة لا تقل في سلبيتها وقصورها عن نظرة المتعصبين للشعر العمودي الذين يرون في الوزن فضيلة الشعر الكبرى التي لا يصح الاستغناء عنها.

و كما هو الحال عند أنصار قصيدة النثر الذين كثيرا ما تحدثوا عن توفر هذه القصيدة على إيقاعها الخاص من دون أن يذكرنا لنا ضوابط معينة لتحديد أو تلمسه، فإننا نجد الباحث الحيدري يعنى عناية فائقة بهذا

(١) ينظر، البناء الفني في قصيدة محمد الماعوظ النشريّة (اطروحة دكتوراه)، ١٥٠-٥.

(٢) البناء الفني في قصيدة محمد الماعوظ النشريّة ٢٤.

(٣) المصدر نفسه، ١١.

الجانب حتى أنه خصص فصلا كاملا من فصول أطروحته الاثنين، أي ما يعادل نصفها، لدراسة الإيقاع في قصيدة الماغوط، فهو يؤمن بأن "أكبر مشكلة وضعت أمام قصيدة النثر هي مشكلة الإيقاع"^(١) ومما يلاحظ في هذا الفصل أن الباحث عدّ مكونات البناء الفني التي درسها في هذا الفصل و هي التكرار، والتوازي، والإيقاع التقفوي، وبناء الصورة، والبناء القصصي، عندها كلها مكونات إيقاعية^(٢)، ويذكرنا هذا التوجه بما كنا قد أشرنا إليه في فصل سابق من توسيع لمفهوم الإيقاع عند مناصري هذه القصيدة، و هو أمر لا يقل خطورة عن تضيق مفهومه و حصره بالوزن عند خصومها كما ذكرنا في الموضع نفسه.

وبصرف النظر عن مدى سلامة التوجه الذي اختاره الباحث في هذا الفصل، فإننا نستطيع أن نلمس له جهدا متميزا لا سبيل إلى إنكاره أو التقليل منه، ولا سيما على مستوى التحليل الصوتي الذي استطاع من خلاله أن يكشف عن مهيمنات اسلوبية متنوعة في قصائد الشاعر، كتكرار اصوات لغوية أو كلمات أو صيغ نحوية أو مقاطع معينة، أسهمت كلها - براهه - مع ظواهر أخرى، كالتوازي والتقفية وبناء الصورة والبناء القصصي، في تأسيس البنية الإيقاعية التي كانت غاية الباحث إبرازها و توصيحها للمتلقي^(٣).

(١) المصدر نفسه، ١٩.

(٢) ينظر، المصدر نفسه، ٢٦-٢٨. و جدير بالذكر أن العنوان الذي وضعه الباحث للفصل هو (مكونات البناء الفني)، و لمكتنا نجد في مستهل الفصل يشير إلى أن هذه المكونات جميعها ستكون معاير لدراسة الإيقاع في قصائد الماغوط، وهذا يمكن القول أن مكونات البناء الفني عنده هي نفسها مكونات الإيقاع.

(٣) ينظر، البناء الفني في قصيدة الماغوط، الفهرست (أطروحة دكتوراه)، ٢٦ و ما بعدها.

ولعل من الملاحظات التي يمكن أن تؤخذ على الباحث في هذا الفصل، إكثاره من الجداول والمخططات البيانية والترسيمات التي وجدنا أن الاستغناء عن بعضها - في الأقل - يمكن أن يصب في صالح البحث والباحث، وفضلا عن هذا فإننا نجد أن الجداول أو المخططات البيانية التي رسمها في دراسته لإيضاح ظاهرة تكرار الصوت اللغوي في قصائد الشاعر لم يكن يجمعها نظام أو نمط محدد يوحدتها على أسس ثابتة، فهو - على سبيل المثال - حين يعبر عن تكرار حرف الراء في إحدى قصائد الشاعر بمخطط بياني يُرسم فيه خط التكرار بطريقة المضلع التكراري، يعود في مخطط ثان يوضح تكرار حرف آخر هو الهمزة، ليرسم خط التكرار هذه المرة بطريقة المدرج التكراري، و كان الأجدر به أن يستعمل إحدى الطريقتين؛ لأنه يعبر بهما عن ظاهرة واحدة هي ظاهر تكرار الصوت اللغوي سواء أكان صوت الراء أم الهمزة أم غيرهما^(١).

أما الفصل الثاني من الدراسة، فقد خصصه الناقد لرصد تقنيات البناء الفني في قصائد الديوان، وأولى هذه التقنيات هي تقنية الانزياح التي وجد أنها تتحقق في قصائد الشاعر على مستويات متعددة، أبرزها المستوى الدلالي، مشيرا الى أن الشاعر يعتمد في كثير من الحالات الى طرح موضوع معين من زاوية معاكسة، تنقلب فيها المعادلة رأسا على عقب، وقد مثل لهذه الظاهرة بقصيدة (القتل) التي يرى أن فُتبتَها وجماليتها لم تتحقق الا عبر الاستعانة بالتقنية المذكورة^(٢).

أما التقنية الثانية التي درسها الباحث، فهي تقنية المقارنة التي وجد أن قصائد الماغوط تحفل بها، وقد تبين له أن صورها، وأشكالها تعددت في الديوان،

(١) ينظر، المصدر نفسه، ٢٤-٢٥.

(٢) ينظر، البناء الفني في قصيدة معبد الماغوط الشريرة (أطروحة دكتوراه)، ١٠٢-١٠٥.

فكانت منها السخرية والمفارقة الساخرة التي مثل لها بمقطع من قصيدته المشهورة في رثاء السياب، ويقصيدة أخرى من قصائد الديوان، ولم يفته في هذا السياق التنبيه إلى امتداد بنية المفارقة إلى العناوانات التي كان الشاعر يختارها لقصائده، كما هو الحال في قصيدة (الدموع) التي ذكر الباحث أن بنية المفارقة فيها تقوم على التضاد بين دلالة العنوان و دلالات النص في الجزء الأخير منه^(١).

و ثالث التقنيات التي درسها الباحث هي تقنية التلوين، وقد جاءت دراسته هذه التقنية من منطلق إيمانه بـ "أن تناول توظيف اللون في القصيدة النثرية لم يكن من أجل التشكيل اللوني المحض وإنما هو إعادة تشكيل له، فيكون أثره في هذه الحالة أقوى وأجمل حيث تغدو التشكيلات التأثيرية للون جسر انتقال الهاجس الإبداعي من وعي المبدع إلى وعي المتلقي"^(٢)، وقد وجد الباحث أن التلوين في قصائد الماغوط مرتبط برؤية جمالية تقف وراءها دوافع نفسية ذات بنية معقدة تتسم بالتركيب الذي أشار إلى أنه يظهر من خلال تصارع المتضادات، حيث تتراوح دلالات الألوان بين الحزن والفرح. وفضلاً عن هذا يشير الناقد إلى أن أثر الطبيعة الريفية التي ينحدر منها الماغوط يمكن أن يكون قد انعكس في إحساسه باللون ومن ثم نحده يعمد إلى توظيف هذا الإحساس في شعره. ولبيان هذه الظاهرة يستعين الناقد بقراءة لقصيدة (الليل والأرهار) التي وجدتها تجسد بصورة حية الإحساس العالي باللون والعناية الكبيرة

١ (ينظر المصدر نفسه، ١٠٥-١٢٠).

٢ (المصدر نفسه، ١٢٢. وينظر مصدره).

بالألوان البراقة الساطعة التي يرى أن الإنسان الريفي يستأثر بها ويرتاح إليها أكثر من بقية الألوان^(١).

أما التقنية الأخيرة التي درسها الباحث في هذا الفصل، فهي تقنية المفاجأة والإدهاش التي عدها الباحث - نقلاً عن الدكتور محمد صابر عبيد - "أحد أهم آليات توليد الشعرية في القول الأدبي على نحو عام، والقول الشعري على نحو خاص؛ إذ تشحن اللفظ بطاقة هائلة على التركيز والتبشير والتكثيف، و تجعلها قادرة على التقاط اللحظة الشعرية المفاجئة و ضخها في جسد المتن النصي لكي يرتفع الخطاب بها على المقام الشعري"^(٢)، وقد وجد الباحث أن قصائد الماغوط تحفل بالمفاجآت الخاطفة التي تأتي بصورة ضربات شعرية في بداية النص أو وسطه أو نهايته، مشيراً إلى أن هذه المفاجآت تباغت القارئ في لحظة القراءة وتأخذه إلى عوالم لم يكن يتوقعها أو يتصورها من قبل، وتمثيلاً لهذه التقنية يستعين الباحث بهذا النص من قصيدة (اغنية لباب توما):

ليتي حصاة ملونة على الطريق

أواغنية طويلة في الزقاق

هناك في تجويف من الوحل الأملس

يذكّرني بالجوع والشفاء المشرّد

حيث الأطفال الصغار

يتدفقون كالملايا

(١) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط الشعرية، ١٢١ - ١٢٢.

(٢) المصدر نفسه، ١٢٢. وينظر مصدره.

أمام الله والشوارع النامسة^(١).

ويرى الباحث أن المفاجأة تتحقق في هذا النص في أكثر من موضع، أولها بعد أداة التمني (ليت) التي استهل بها النص، فالحصاة التي يبدو وجودها على قارعة الطريق أمراً عادياً (هامشياً)، أصبحت في النص بموقع التمني وقد تعزز ذلك عبر توصيفها بـ (ملونة)، أما موضع الإدهاش والمفاجأة الثاني، فهو - بحسب الباحث - يأتي بعد أداة التخيير (أو) التي تنبئ عن تحول في فعل التمني من البنية الارتكازية المكانية التي ظهرت في السطر الأول (ليتني حصاة ملونة)، إلى البنية الحركية الزمانية التي ظهرت في السطر الثاني (أغنية طويلة في الزقاق) وهذا يعني تحولاً في التوصيف مما هو ذو سمة بصرية إلى ما هو ذو سمة سمعية^(٢).

بعد هذا يمكننا القول إن دراسة الباحث خيرى الحيدري تمثل جهداً أكاديمياً متميزاً في تحليل قصيدة النثر، عبر تسليط الضوء على تجربة أحد روادها البارزين، وقد كان الباحث موفقاً في تحريّ مكونات البناء الصني ورصد أهم تقنياته عند الشاعر المذكور، حتى يمكننا التأكيد أن هذه الدراسة كشفت عن أسرار كثيرة تحكمت في بناء قصيدة النثر الماغوطية.

ثانياً: التجربة المفردة (النص المنفرد):

يشكل تحليل النص المنفرد جانباً مهماً آخر من جوانب رصد تجربة شعراء قصيدة النثر عند عدد من النقاد العراقيين، ولعل من الجدير بالذكر

١ (ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النشري، ١٧٥).

٢ (ينظر: المصدر نفسه، ١٧٦).

أن اختيار النص المدروس في هذه الحالة، لا يكون عضويا أو اعتباطيا، وإنما هوياتي متوافقا مع سعي دارسه لإضاءة ظاهرة مرتبطة بالقصيدة أو مبدعها أو حتى الجيل الشعري الذي ينتمي إليه الشاعر، فضلا عن هذا نستطيع أن نؤكد أن تحليل النص كثيرا ما يقترن في هذه الحالة بموقف من الناقد إزاء قصيدة النثر سواء أكان مناصرا أم معارضا أم بين بين، وقد يكون التحليل في جانب من جوانبه مناسبة لإيضاح خصائص نصية تنفرد بها قصيدة النثر، كما سنكتشف الآن.

وربما تكون دراسة الناقد الدكتور حاتم الصكر لقصيدة أنسي الحاج (فتاة فراشة^{١٠}) من أهم الدراسات التي تناولت نصا شعريا ينتمي إلى قصيدة النثر، ولنا نزع أن أهمية هذا التحليل مرتبطة بمكانة شاعر القصيدة وأهميته في تاريخ قصيدة النثر العربية فحسب، لأننا نرى أن قيمة هذه الدراسة تتجسد في جوانب متعددة، بدءا بالاختيار الموفق للنص الشعري من لدن الناقد، ومرورا بأثنية التحليل التي تكشف بشكل لا لبس فيه عن براعة الناقد وحنكته في التعامل مع النصوص الشعرية، وانتهاء بالنتائج التي توصل إليها.

وفيما يتعلق باختيار القصيدة نرى أنها جاءت متوافقة مع رغبة الناقد الذي كان يبحث عن نموذج يستطيع من خلاله الكشف عن الخصائص النصية في قصيدة النثر، وربما فتحت هذه القصيدة المخاللة شهيته لما ضمته من تلك الخصائص كما سيتضح، و ذلك فضلا عن مشاكستها القارئ ابتداءً من عنوانها العريب (فتاة فراشة فتاة) الذي يوحي بنوع من التماهي

^{١٠} نشرت القصيدة في العدد (٢٤-٢٥) من مجلة (شعر) البيروتية، ٢٩، ٢٢. و من الجدير بالذكر أن الشاعر لم يضمها إلى أي من دواوينه المنشورة.

بين الفتاة والفراشة، حتى يمكن القول إن وشيجة حلمية نشأت بين الاثنين، وقد رأى الدكتور الصكر في النقطة ذكية وجميلة أن هذه الوشيجة تماثل ما حققته قصيدة النثر من وشيجة بين الشعر والنثر... " حيث لا ندري هل (كذا) أصبح الشعر نثرا أم أن النثر هو الذي حلم أنه صار في القصيدة شعرا^(١)، ويبدو أن هذه الإشكالية التي يثيرها عنوان القصيدة انتقلت إلى دراسة الناقد الذي أعلن عن نوع من (العبوى) انتقل من القصيدة إلى دراستها؛ " لقد أعدى حلم فتاة القصيدة دراستي أيضا، فوضعت لها عنوانا لغزيا هو (حلم الفراشة) ولم أجزم: أهو حلم تحلمه الفراشة فيعود إليها بالإضافة، أم إنه حلم الفتاة الذي يدور حول الفراشة فأضفناه إليها؟ ولغز العنوان هذا يعيش على لغز صيرورة فتاة قصيدة أنسي الحاج^(٢). ولعل المثير في توجه الناقد هذا أنه يؤكد مشاكسة النص الشعري الحديث المتمثل هنا بقصيدة النثر، وانفتاحه على تأويلات غير محددة ليس مطلوبا من الناقد كشفها وتقديمها جاهزة للقارئ، بل مجرد تقريبه من أجوائها ومحاولة استثارته للتفاعل معها حتى وأن نتج عن ذلك إضافة الفاز جديدة كما رأينا في تحليله، و كأنه بذلك يراهن على أن لعبة القراءة تكون أكثر إمتاعا عندما تكثر أسئلتها، وتفتح تأويلاتها.

وفي تحليله للقصيدة الذي أعاد فيه من المنهجيات الحديثة في النقد، ولا سيما السردية في تيارها اللساني، وهو اتجاه يبرر في عدد من الدراسات اللاحقة

(١) حلم الفراشة، ٥ (المقدمة). وقد نشرت هذه الدراسة لأول مرة في العدد (١-٢) من مجلة الأقلام المرافقة عام ١٩٩٢م. ثم ضمها الناقد إلى كتابه (ما لا تؤديه الصنعة) الصادر عام ١٩٩٢م، ثمكرر الأمر نفسه في كتابه (حلم الفراشة) الصادر عام ٢٠٠٤م، والملاحظ في هذه المرة أن عنوانها أصبح عنوانا للكتاب كله.

(٢) ما لا تؤديه الصنعة، ١٠٢.

للكاتب^(١)، نجده يقسمها إلى ثلاثة مقاطع، مشيراً في الوقت نفسه إلى إمكانية أن تكون هذه المقاطع أربعة إذا ما أضفنا إليها العنوان بوصفه مقطعاً رابعاً، و هذه هي المقاطع الثلاثة :

(١) المقطع الأول: ١. حلمت فتاة أنها فراشة

(٢) ٢. وقامت

(٣) ٣. فلم تعد تعرف إذا كانت

٤. فتاة حلمت أنها فراشة

٥. أو

٦. فراشة تحلم أنها فتاة

(٤) المقطع الثاني: ٧. (سطر من البياض)

(٥) المقطع الثالث: ٨. بعد مئات من السنين

٩. يا أولادي

١٠. والهواء في الليل

١١. فتاة وصبي يركضان ككفراشة

١٢. تحلم أنها فتاة وصبي

١٣. أو

١٤. فتاة وصبي يجنمان أنهما فراشة

(٦) ١٥. واشتدت الريح على الهواء

(١) أهمها كتابه (مرايا فرسيس) الصادر عام ١٩٩٩م.

١٦. تمرزت في الخارج

(٧)

١٧. يا أولادي

١٨. فراشة^(١)

وبعد تقسيم القصيدة، التي عدها الناقد من القصائد الإشراقية، على هذا النحو، يميز الناقد بين ثلاث قراءات ممكنة لها: أطلق على أولها تسمية القراء الترتيبية العمودية، ويعني بها القراءة التي تعتمد الترتيب المتسلسل للآيات (الأسطر) كما وردت في القصيدة (الأرقام إلى اليمين)، وهذه القراءة - بحسب الناقد - من أسوأ القراءات لأنها مرهونة بالبيت كوحدة مستقلة، مما يؤدي إلى إنتاج معاني ودلالات موازية لكل بيت. أما القراءة الثانية، فقد أطلق عليها الناقد تسمية القراءة المقطعية، وهي تنموذج المقاطع الكبرى الثلاثة للقصيدة، وقد أشار أن هذه القراءة تقترب من تناول الكلي من خلال البحث في دلالة كل مقطع من مقاطع القصيدة، ثم بيان علاقة هذه المقاطع ببعضها^(٢).

و ثالث القراءات التي ذكرها الناقد هي القراءة الجمليّة، وهي تقوم على التقسيم الجملي للقصيدة (الأرقام إلى اليسار)، وقد عدّها أكثر انفتاحاً من سابقتها، لأنها تمنح القارئ حرية أكبر في ربط الجمل ببعضها، ومتابعة تحولاتها، ورصد الدلالات التي تتولد منها، وقد رأى الناقد أن هذه القراءة

١ (ينظر، ما لا تؤديه الصفحة ٩٥. وتشير الأرقام الموضوعية يمين الآيات (الأسطر) إلى تسلسلها العددي في النص، أما الأرقام التي على اليسار، فهي تشير إلى التقسيم الجملي للنص، وهذا كله بحسب ما اقترحه الناقد.

٢ (ينظر، ما لا تؤديه الصفحة ٩٦-٩٧.

تمكن القارئ من تلمس الخصائص النصية للقصيدة، وأهمها الإفادة من البناء السردى وعناصره وهوما رآه متحققا في نص الحاج^(١).

وفي تحليله لبنية العنوان يتوقف الناقد عند الفراغ بين الكلمات الثلاث التي يتألف منها، ذاكرًا أنه يُشير إلى فاصل زمني يشي بما يحصل من تحولات يقترح هو رسمها على هذا الصورة: فتاة — فراشة — فتاة

والسهم — هنا — يماثل البياض المتروك بين الكلمات في العنوان، وتحولات العنوان هذه، بحسب ما يرى الناقد، لها ما يناظرها في نص القصيدة التي عدّ المقطع الثاني منها (مقطع البياض) فاصلا زمنيا بين المقطعين الآخرين (الأول والثالث)، وفضلا عن تأويل البياض في المتن والعنوان نجد الناقد يسترسل في بحث دلالات النص ومفرداته ويستعين في ذلك بقراءات متعددة من التراث (الحديث الشريف، والأمثال، والمعجم، وكتب الجاحظ) حتى ينتهي من قراءته إلى ما أراد الشاعر أن يبثه في (أنا النص) من خوف وشك وقلق يحيط بالعلاقة بين الرجل والمرأة، والعلاقة بين الحلم والواقع^(٢).

ويختتم الناقد تحليله للقصيدة بمجموعة إشارات (افتراضات) قد تمنح القارئ جوازات دخول أخرى إلى عالم القصيدة، وهوما يؤكّد قراءات جديدة ومغايرة، وقد ألح الناقد في إحدى هذه الافتراضات إلى مرجعية محتملة في الأدب العالمي للقصيدة، وذلك من خلال الإشارة إلى مسرحية (النورس)

١ (ينظر المصدر نفسه، ٩٨.

٢ (ينظر المصدر نفسه، ٩٩-١٠٢.

للكاتب الروسي تشيخوف التي ينمى فيها الحالم أنه يحلم، حتى يمكن القول إنها نص تحوّلي كما هو الحال في قصيدة الحاح^١.



ومن الدراسات التي تدخل في هذا إطار تحليل النص المنفرد دراسة الناقد فاضل نامر لقصيدة الشاعر أحمد عبد الحسين (الهواء الأخير)، وهي دراسة موجزة جاءت ضمن قراءة لتجارب خمسة من الشعراء الشباب كانت قد نشرت في إحدى المجلات الأدبية العراقية^٢، ويمكن القول إن هذه القراءة تندرج ضمن محاولة الناقد الاقتراب من أصوات شعرية جديدة أقر سلفاً بأنه يتحمل مسؤوليته كناقد جراء كونه غافلاً أو متشاغلاً عنها.

لقد كانت إشكالية الإيقاع في قصيدة النثر هي الموجه الأول في دراسة الناقد التي استهلّت بإشارة سريعة إلى أن هذه القصيدة تحاول، مع قصيدة أخرى من القصائد الخمس التي قراها، "على المستوى الإيقاعي الابلات من الوزن والإيقاع"^٣، وهذا بحد ذاته قد يكون مؤشراً أولياً على موقف سلبي تجاهها وربما تجاه شاعرها، ولا سيما إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار موقف الناقد نفسه في دراسة سابقة أكد فيها أن قصيدة النثر العربية "تفتقد إلى أهم مقومات التجربة الشعرية: الإيقاع والموسيقى الداخلية، واستحالت بفضل ذلك إلى تجربة إبداعية تنتمي إلى النثر الفني أكثر من انتمائها إلى عالم

١ (ينظر، ما لا تؤديه الصفحة ١٠٦-١٠٧. وقد ذكر الناقد في مقدمته كتابه (حلم الضراش) الصادر عام ٢٠٠٤م، أن أسس العاج أخذ الفكرة الأساسية التي بنى عليها نفسه من قصيدة من الشعر الصيني القديم، وهو ما لم يصرح به الناقد من قبل، ويبدو أنه لم يكن مطلعاً عليه عندما نشر الدراسة لأول مرة عام ١٩٩٢م، وعندما أعاد نشرها مرة ثانية في كتاب (ما لا تؤديه الصفحة) عام ١٩٩٢م.

٢ (مجلة الطليعة الأدبية، العدد (٨٠٧) ١٩٩٧م. ولم تقتصر نصوص هؤلاء الشعراء على قصيدة النثر.

٣ (الصوت الأخير، ٣٣١.

الشعر "١"، غير أننا نجد قصيدة الشاعر أحمد عبد الحسين تسلم من هذه التهمة، فالناقد لم يتعامل معها منذ البدء بوصفها نصاً ينتمي إلى النثر الفني، بل نحن نجده يحرص على إطلاق تسمية (قصيدة) عليها، على الرغم من أن شاعرها نفسه لم يشأ أن يطلق عليها هذا التوصيف مقترحاً بدلاً من ذلك تسمية (نص) التي ذكرنا في الفصل السابق أن عدداً من شعراء قصيدة النثر استعملوها مع نصوصهم الإبداعية لأسباب تختلف من شاعر إلى آخر.

والأغرب من هذا أننا نجده بعد كل ما تقدم عن رفض فكرة الإيقاع في قصيدة النثر، يتحدث عن نجاح شاعر (الهواء الأخير) في تعويض ما سماه خسارتها الإيقاعية والوزنية بقيم إيقاعية جديدة، تتمثل في خلق الفكرة، والتوازي، والتشاكل، والتركيب النحوي وغيرها، ولنا ندري إذا ما كان الناقد يعني بتعبير (قيم إيقاعية) شكلاً من أشكال الإيقاع، وهو ما يتعارض مع تصريحه في دراسة سابقة بأن "مسألة الإيقاع في قصيدة النثر تظل مجرد افتراضات نظرية ليس إلا" ٢، ومن ثمَّ يجدر بنا التساؤل: هل تحققت هذه الافتراضات النظرية و تحولت إلى واقع يجسد النص الشعري المدروس؟ تبدو الإجابة بـ (نعم) في مصلحة الشاعر، فهو - على أقل تقدير - استمتع أن يُغَيَّر أو يعدَّل من قناعة الناقد على النحو الذي رأينا.

و يبدو أن توفر (الهواء الأخير) على (القيم الإيقاعية) المذكورة لم يكن الميزة الوحيدة التي رصدها الناقد فيها، فالقصيدة، فضلاً عن ذلك، جاءت "محكومة بأنساق منطقية وبنائية واضحة وملموسة" ٣، ولعل أهم هذه الأنساق

١ (الصوت الآخر، ٢٨٥.

٢ (المصدر نفسه، ٢٨٤.

٣ (المصدر نفسه، ٢٢٩.

التي نبه إليها الناقد يتحقق فيما سمّاه البنية الدرامية المتنامية التي يرى أن الشاعر استعاد فيها تقنيات السرد القصصي وبناء المشهد الدرامي، ما منح القصيدة احتشادا بأصوات الشعر الثلاثة التي تحدث عنها ت.س. إليوت^(١).

وعلى الرغم من الإشارة إلى أن هذه القصيدة تبقى محكومة ببنية القصيدة الإليوتية، ولا سيما قصيدة (أغنية حب ج. الفرد بروفرالد) التي يعاني فيها البطل/ القناع من الإحساس بالهزيمة والانسحاق داخل المدن المضزعة، حتى تغدو القصيدة مرثاة للإنسان الذي يشعر بالعجز وهوينتمي إلى عصر تملؤه القسوة والكوابيس، فإن الناقد عدّ قصيدة أحمد عبد الحسين من التجارب الذكوية والمثلية، وقد أشار في هذا السياق إلى أنها تريح (أشياء) أخرى بديلة تموضها من غياب الوزن مما يجعلها أقرب إلى النفس على حد وصفه^(٢).

و ربما يمكننا القول إن دراسة الناقد فاضل شامر لـ (الهواء الأخير) تعد شاهدا على تحوّل في الأصوات النقدية التي كثيرا ما كانت تشكك في قدرة شعراء قصيدة النثر على إنتاج نصوص شعرية تقنع الآخرين بأحقيتها في الدخول إلى عالم الشعر والقصيدة الذي طالما حاولت هذه الأصوات إبعادهم عنه، وربما يكون هذا الأمر مصداقا لما ذهبت إليه إحدى الناقدات العراقيات من أن قصيدة النثر الثمانيونية في العراق بدأت تتجاوز عقدة الرفض، و تحقق شرعية طالما كانت تسعى إليها^(٣).



١ (ينظر، الصوت الأخير، ٢٢٨.

٢ (ينظر، المصدر نفسه، ٢٤٠.

٣ (ينظر، المرأة والمناشد، ١٩٦.

ومن الدراسات المتعددة التي حفلت بها المجلات والدوريات العراقية المتخصصة، يمكن أن نشير إلى دراسة الناقد سعيد عبد الهادي لقصيدة الشاعر عبد الزهرة زكي (آية الجسد)، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن هذه الدراسة تعد من النماذج القليلة المتميزة على مستوى تحليل قصيدة النثر في الدوريات العراقية، وذلك لما اتسمت به أفكار الناقد من نصج ومهارة في التعامل مع القصيدة من خلال تحليله الذي غلب عليه الطابع البنيوي.

وقد استهل الناقد هذه الدراسة التي عنوانها بـ(اغتراب الجسد) بإشارة إلى ما يلقاه الجسد من تهميش في مجتمع يعيش تحت تخوم الروح منجرًا بثقافة عمرها عشرات القرون حصرت برؤى أربع، ذكرها على التوالي، وأولى هذه الرؤى - بحسب الناقد - الرؤية العرفانية التي يرى أنها لم تنظر إلى الجسد إلا بوصفه خرقة تسلب الروح طاقتها حتى كان الخلاص من الجسد وإدراجه مطمحا و غاية يسعى إليها الفلاسفة والمتصوفة. أما الرؤية الثانية فقد أسماها (الرؤية المتعينة)، وفيها يتحول الجسد إلى مجرد (دن) لإفراغ الشهوات، وهوما نجده عند عدد من الشعراء الذين تحولت قصائدهم إلى وصف مبتذل لأعضائه. أما الرؤية الثالثة، فهي (الرؤية العلمية) التي ذكر أنها تُسطح الجسد و تحدده بمتظاهرها التشريحي حتى غدا على طاولة العلم مجرد مجموعة من الأجزاء التي لها وظائفها الفسيولوجية المحددة^١.

أما الرؤية الرابعة التي ذكر الناقد أن الشاعر عبد الزهرة زكي قد استنبطها في قصيدته، فهي (الرؤية التقديسية) التي أشار إلى أنها تتعارض مع الرؤية الأولى (العرفانية)، ذاكرا في الوقت نفسه أن جذورها تمتد إلى العصر

١ (اغتراب الجسد، سعيد عبد الهادي، مجلة اسفار، تصدر عن اتحاد الأدباء في العراق، العدد (٢٠٠٦)، ١٩٩٥، ص ٥٢.

الجاهلي الذي لم يدخل فيه الجسد تحت سلطة التحريم بدليل ما سماها
الآلهة العرة (العزى، اد، اساق و نائلة) التي ذكر انها تصور، في جانب من
جوانبها، ما كان يلقاه الجسد من تقديس في ذلك العصر^(١).

وفي عنوان القصيدة (آية الجسد)، يرصد الناقد أولى مظاهر الرؤية
التقديسية، ذاكرًا أن هذا العنوان " منح الجسد حضوراً قدسياً أي أنه حول
الجسد الى ترنيمة إلهية وبالتالي (كذا) رفع الجسد الى مستوى الروح، أي أن
الشاعر منذ العنوان يحاول اختراق حجاب التفييب الذي مورس على الجسد
(٢)، والقصيدة كلها - بحسب الناقد - تمثل ترنيمة لخلود الجسد وازليته،
ومن هنا نجدّه يشير الى أن إخضاع (الجانب الشكلي) للقصيدة الى التحليل
الدقيق يكشف أنها تتألف من مقاطع ثلاثة لم يضع الشاعر أية فواصل بينها
و هو يرى أن هذه المقاطع مماثلة لأجزاء الجسد تماماً (الرأس، والجذع،
والأطراف) التي تتصل ببعضها مكونة جسداً واحداً^(٣).

و تطبيقاً لـ (تحليل الشكلي) الذي يقترحه الناقد، نجدّه يميز بين مقاطع
القصيدة الثلاثة، واولها (مقطع الانبثاق والتكوين) الذي يرى انه يتحقق عبر
الاستعانة بجمل فعلية او متوالية افعال (تأتي، تنتفض، تشرق، لا تشيخ)
ذاكرًا أن هذا المقطع يشكل دائرة مغلقة يتحرك الجسد ضمنها عبر تاريخه، و
ثانيها (مقطع الاكتمال) الذي يلمس فيه استعمالاً للجمل الاسمية
الطويلة، و هي - برأيه - دلالة على أن الحديث يكون على شيء محدد
ومكتمل، على العكس من المقطع السابق بجمله الفعلية القصار السريعة التي

١ (ينظر، اخترايب الجسد (مجلة أسفار)، ٥١.

٢ (اخترايب الجسد (مجلة أسفار)، ٥١.

٣ (ينظر، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تأتي على هيئة ضربات شبيهها بصرخات الولادة، وهذا المقطع (الثاني) يمثل - على حد وصفه - قلب القصيدة حيث ترصد تحركات الجسد ضمن دائرة علاقاته مع ذاته ومع الأشياء ومع الأجساد الأخرى قبل أن يعود إلى ذاته في نهايته. أما المقطع الثالث (مقطع الخلود)، فقد رصد الناقد فيه حديث الشاعر إلى الجسد الذي رأى أنه امتلك من الصفات الإلهية ما جعل لغة هذا المقطع تنماز من لغة المقاطع السابقة بأنها لغة ميثولوجية/ دينية تعتمد التكرار سواء أكان للفكرة أم المفردة، وقد وجد الناقد أن في تكرار اللازمة (أيها الجسد) نوعاً من التضرع الذي يتوجه به الشاعر إلى الجسد مما يؤكد ذاته وروحيته التي يرى أن القصيدة تناسس عليهما^(١).

القصيدة إذن في مقاطعها الثلاثة بحسب قراءة الناقد تماثل الجسد في تكوينه (رأس - جذع - أطراف)، وهي من جهة ثانية تماثل الحياة نفسها (ولادة - معيشة - موت)، هذه الحياة التي يراها الناقد تحاكي العمل الأدبي وفق المنظور الأرسطي (بداية - وسط - نهاية)، وقد تجسد هذا كله في ترسيمة ختم بها الناقد قراءته، ربما ليؤكد من خلالها على تماسك أجزاء القصيدة وعلى وحدتها العضوية^(٢).

وبصرف النظر عن مدى قناعتنا برؤية الناقد في تحليله للقصيدة، فإننا نؤكد ضرورة الإقرار بالجهد الذي بذله، وهو جهد استطاع أن يوظف فيه قراءات متعددة في التراث، فضلاً عن المنهجيات الحديثة في النقد التي بدأ مولعاً بها وبآلياتها، ولعل من أبرز هذه الآليات الاستعانة بالرسوم التوضيحية

(١) ينظر، اختراق الجسد (مجلة أسفار)، ٥١، ٥٦. وربما يتأكد هذا الأمر من خلال مقولة ميرلوبونتي التي استهل الناقد بها الدراسة، حيوية الجسد ليست ضم أجزائه الواحد إلى الآخر، ولا بالتالي هبوط روح أثير من مكان آخر إلى إنسان إلى الأمر الذي يفترض أن الجسد ليس له داخل وبدن ذات.
(٢) ينظر، اختراق الجسد (مجلة أسفار)، ٥٦.

والخطاطات التي وجدناه يكثر منها حتى بلغت أكثر من عشر خطاطات أو ترسيمات في دراسته التي لم تتجاوز الخمس صفحات، وهو امر انعكس سلبيا على تلك القراءة، لأننا وجدنا أن الكثير منها لم يُضف إلى الدراسة شيئا سوى توضيح افكار بدت لنا واضحة حتى لو لم يستعن الباحث بتلك الرسوم لتوضيحها، ومن ثم نرى أن تقليدها أو حتى عدم الاستعانة بها كليا كان من الممكن أن يصب في مصلحة الناقد الذي يريدوننا أنه كان متأثرا بعدد من البنيويين العرب الذين عمدوا الى إجراءات مماثلة في عدد من الدراسات التي كتبوها، ومنهم على سبيل المثال كمال أبو ديب، وعبد السلام المسدي، ومالك المطليبي.

الخاتمة

حاولنا في صفحات البحث السابقة أن نقدم قراءة تحليلية في الخطاب النقدي العراقي الراصد لقصيدة النثر، وقد سعينا في هذه القراءة الى كشف ما أحاط بهذه القصيدة من جدل وخلاف بين الدارسين والنقاد منذ ظهورها و حتى يومنا هذا، وبعد رحلة مصنية في جهود عدد كبير من النقاد العراقيين الذين تناولت كتاباتهم هذه القصيدة تنظيرا او تحليلا او شرحا او ترجمة، استطعنا التوصل الى مجموعة من النتائج التي لا نشك في أن القارئ يمكن أن يتلمسها في مواضعها من البحث، وفي الوقت الذي نأمل فيه أن تكون قد وفقنا في مسعاها هذا، وفي النتائج التي تمخضت عنه، نجد من المناسب أن نشير الى اهم تلك النتائج بنقاط محددة موجزة، أملين في الوقت نفسه أن لا يكون إيجازنا هذا محلا:

- ١- أسهم النقاد العراقيون، منذ عشرينيات القرن الماضي، إسهاما واضحا في نقد الأشكال الشعرية التي سبقت قصيدة النثر في انفلاتها من العروض الخليلي والقافية، ومن اهم هذه الأشكال الشعر المنثور الذي تعرفوا عليه بعد زيارة امين الريحاني لبغداد، و كان من أبرز المتحمسين له رفائيل بطي الذي كان لا يخفي إعجابه و تأثره بالريحاني. وقد أثار الشعر المنثور في الساحة النقدية العراقي آنذاك موجة من الجدل والصراع النقدي الذي أسهم فيه فضلا عن بطي أدباء آخرون منهم الرصافي والزهاوي و غيرهم. وقد وجدنا أن الحديث عن الشعر المنثور لم ينقطع حتى يومنا هذا، ولا سيما بعد أن أثرت قضية العلاقة بينه وبين قصيدة النثر التي ذهبت الآراء فيها مذهبين رئيسين: يقول أولهما بأن كلا منهما يمثل نمطا مستقلا له خصوصيته التي لا تنفصل عن المؤثرات والأسباب

التي أدت الى ظهوره، أما الثاني، فهو ينظر الى النمطين بوصفها شكلا شعريا واحداً تطور من صورته الأولية المبسطة (الشعر المنتثر) الى صورته الحالية الأنضج (قصيدة النثر).

٢- يعد (النثر المركّز) الذي استحدثه الشاعر العراقي حسين مردان مطلع خمسينيات القرن العشرين من الأشكال الشعرية الأخرى التي أثارت جدلاً بين النقاد العراقيين حول علاقتها بقصيدة النثر، وقد لمسنا في تتبعنا جهود هؤلاء النقاد تقصيرا واضطرابا واضحين في تحليل نماذج هذا النمط وفي بيان علاقتها بقصيدة النثر.

٣- لم يكن للنقاد العراقيين إسهام واضح في الجهود التنظيرية التأسيسية الأولى لقصيدة النثر العربية التي كانت صفحات مجلة (شعر) اللبنانية ميداناً لها. وقد كانت الانطلاقة الحقيقية لهذه الجهود مع صدور مجلة (الكلمة ١٩٦٧م) التي يمكن القول إنها تبنت قصيدة النثر وعيّناتها مشروعا أساسيا من مشاريعها، وبرز ما يلاحظ في الخطاب النقدي الذي كانت تنشره هذه المجلة أنه كان متأثرا الى حد بعيد بخطاب تجمع (شعر). وقد اتضح هذا الأمر جليا في المقالات والدراسات التي كانت تنشر على صفحاتها. ويبدو أن التأثير بأفكار جماعة (شعر) ظل حاصرا في الدراسات النقدية العراقية حتى السنوات الأخيرة

٤- فيما يتعلق بالموقف من قصيدة النثر شهدت الساحة النقدية العراقية صراعا بين تيارين رئيسيين: تيار يتبنى موقف الرهض، وآخر يتبنى موقف القبول، وفي الوقت الذي وجدنا فيه أن موقف كلا التيارين لا يخلو من تطرف تمثل في محاولة الربط القسري بين الشعر والوزن عند الرافضين، وبالادعاء أن قصيدة النثر هي الشكل الأمثل للتعبير الأدبي عند

المناصرين، فإننا لمسنا أنَّ العامل الإيديولوجي كان حاضرا بقوة عند التيار الرافض، وقد بلغ هذا العامل ذروته عند الناقد سامي مهدي.

٥- تعد إشكالية المصطلح من أهم الإشكاليات التي أحاطت بقصيدة النثر، وقد وجدنا أنَّ نقاد هذه القصيدة في العراق سواء أكانوا مناصرين أم معارضين يكادون يجمعون على عدم دقة مصطلح (قصيدة النثر) الذي وسمه المعارضون بالتناقض، لأنه على حد وصفهم يجمع بين نقيضين، أما مناصروالقصيدة، ففي الوقت الذي حاول بعضهم الدفاع عن المصطلح و تفنيد الرأي القائل بتناقضه، دعا بعضهم الآخر إلى القبول به على الرغم من إقرارهم بعدم دقته، و حجته في ذلك أنه لقي من الشيوع ما يجعل البحث عن بدائل له أمراً غير ذي جدوى.

٦- ومن الإشكاليات التي لها علاقة بإشكالية المصطلح إشكالية التجنيس، فقد اختلفت الآراء و تعددت حول هذه القضية، ومال قسم من النقاد إلى عد قصيدة النثر شكلا من أشكال النثر الفني، بينما أصرَّ قسم آخر على تصنيفها ضمن الحقل الشعري، وعدها قسم ثالث من النقاد جنسا ثالثا يجمع بين خصائص الشعر وخصائص النثر، أو جنسا رابعا يضاف إلى الأجناس الثلاثة: الشعر، والسرد والدراما.

٧- تمثل قضية الإيقاع أو الإيقاع الداخلي إشكالية أخرى من إشكاليات قصيدة النثر، وقد كان لكل فريق من مناصري القصيدة أو رافضيها رأيه في الموضوع، فالمناصرون يؤكدون اشتغالها على إيقاعها الخاص الذي يختلف عن إيقاع الشعر التقليدي، أما الرافضون، فهم يؤكدون أنَّ مسألة الإيقاع في قصيدة النثر ليست سوى وهم يحاول دعاتها أن يقنعوا أنفسهم والآخرين به، وقد كانت لنا، على خطاب الفريقين، مأخذ؛ لأننا وجدنا الرافضين يُصيِّقون مفهوم الإيقاع ويكادون يحصرونه بالوزن، أما

الناصرين، فهم، فضلا عن عدم وضعهم ضوابط لتحديد هذا الايقاع، نجدهم يُوسعون في مفهومه حتى غدا عند بعضهم مقاربا لمفهوم الشعرية على سبيل.

٨- شهد الخطاب النقدي العراقي خلافا حادا حول مرجعيات قصيدة النثر، فذهب قسم من النقاد الى القول بالمرجععية الغربية اعتمادا على الجهود التأسيسية لنقاد تجمع (شعر) الدين انطلقوا في تنظيراتهم الأولى من افكار الفرنسية سوزان برنار، بينما ذهب قسم آخر الى ترجيح المرجعية العربية التي اشاروا الى انها تتمثل في النثر الصوفي وبعض الأشكال النثرية الموروثة، وقد تحدث قسم من هؤلاء عن مرجعية قرآنية مزعومة لهذه القصيدة، اما القول بتعدد مرجعيات القصيدة بين غربية وعربية، فقد بدأ يظهر جليا في الدراسات الحديثة، ويبدو أن هذا التوجه متأثر هو الآخر بأفكار نقاد (شعر)، ولا سيما أدونيس الذي صرح في مراحل لاحقة من مراحل التنظير للقصيدة بأنه لم يكن قد تنبّه في تنظيراته الأولى للقصيدة الى المرجعية العربية المتمثلة ببعض أشكال النثر الموروثة التي وجدها لا تقل اهمية و تأثيرا في شعراء قصيدة النثر العرب عن المرجعيات الغربية.

٩- قدّم النقاد العراقيون إسهامات متميزة في تحليل التجربة الإبداعية لشعراء قصيدة النثر، وقد شهد عقد التسعينيات من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي تزايدا في عدد الدراسات التي رصدت تجارب كتابة هذه القصيدة، و كانت من بينها تجارب عربية ناشئة في بلدان مثل اليمن والإمارات، أما شعراء هذه القصيدة في العراق فقد وجدنا أن جيل التسعينيات منهم كان الأوفر حظا في تسليط الضوء النقدي عليه إذ كان فتاجه ميدانا لأكثر من دراسة.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

- القرآن الكريم.
- ارتور رامبو، الآثار الشعرية، ترجمها عن الفرنسية و هيأ حواشيها ومهد لها بدراسة: كاطم جهاد، تقديم: آلان جوفروا، وآلان بوزير، وعباس بيصون، منشورات الحمل، كوتونيا (المانيا)، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
- الأدب المقارن، مشكلات وأفاق، د. عبدة عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.
- أثر التيارات الفكرية والشعرية العربية في الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠م، س. موريه، ترجمة: د. شفيق العيد، و د. سعد مصلوح، راجعت الترجمة ونقحتها، لبنى صمدي عباسي، مكتبة كل شيء، حيفا، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤م.
- الأدب العربي ومميزات اللغة العربية، معروف الرصافي، مطبعة النجاح، بغداد، ١٩٥٤م.
- الأدب في صحافة العراق، د. عناد الكيسي، مطبعة العمان، المحمد، ١٩٧٢م.
- أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواد الأدبي وأرتجالية الترجمة، يسقطها ما هو التماس؟، كاطم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣م.
- الأرجوحة هائلة الحبال، حسين مردان، مطبعة الراية، بغداد، ١٩٥٨م.
- الأزهار تورق داخل الصاعقه (مسابلات نمديه)، حسين مردان، وزارة الإعلام، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٢م.
- إشارات ممتوحة، نصير فليح، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ٢٠٠٧م.
- إشكاليات قصيدة النشر، نص مصتوح عابر لأنواع، عز الدين الماصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦م.
- إشكالية الحدائق في الشعر العربي المعاصر، د. ستار عبد الله، رند للطباعة والنشر والنويع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، أدونيس، دار المدى للنقدفة والمض، سورية - دمشق، ١٩٩٦م.
- الأعمال الكاملة، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، حسين مردان، تقديم: د. عادل ككتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

- الأعمال الكاملة، جبران خليل جبران، تقديم ميخائيل نعيمة، دت.
- الأعمال الكاملة، سعدي يوسف، المجلد الأول (الليالي مكنها)، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٣.
- الأفعى بلا رأس ولا ذيل، انطولوجيا قصيدة الشجر المرصية، عبد القادر العباسي، دار المهدي، بيروت، ٢٠٠١م.
- أفق الحدائق و حدائق المصط، دراسة في حدائق مجلة (شعر) بيئة ومشروعاً و نموذجاً، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، ١٩٨٨م.
- اقنعة النص، قراءات نقدية في الأدب، سعيد العامري، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- أنسية الشعر، مدخل الى حدائق أخرى، فوزي ككريم أنموذجاً، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- انصرافات الشعر العراقي الجديد (اختيار و وثيق و تقديم)، عبد القادر الجنابي، منشورات الحمل، المادبا، ١٩٩٣م.
- الأوشال، جميل صليبي الزهاوي، بغداد، ١٩٣٨م.
- الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوحي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
- الإيقاع والزمان، كتابات في نقد الشعر، جودت فخر الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.
- السحت عن المعنى، عبد الواحد لألوة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣م.
- البرهان في وجود البيان، ابن وهب الكاتب، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٦٧م.
- ساء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والتوزيع، بيروت لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
- سية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار تونقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- البنية اللغوية للشعر العربي المعاصر، د. امراهيم السامرائي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢م.
- بيد من أجل قصيدة الشجر، شاكرك لعبي، دار العارضة جنييف، الطبعة الأولى، ١٩٩٥م.

- تاريخ الآداب العربية، جرجي زيدان، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، الطبعة السادسة، ١٩٨٢م
- التجديد في الشعر الحديث، يوسف عز الدين، دار المدى للثقافة والنشر، سورية - دمشق/ العراق- بغداد، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م.
- تجليات الحدائق، قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ماجد السامرائي، الأهالي للطباعة والنشر، ١٩٩٥م.
- تهاافت الستينيين، أهواء المثقف ومخاطر العمل السياسي، فوزي كريمة، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق/ العراق- بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحدائق الخادعة، فوزي كريمة، دار المدى للثقافة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠م.
- الحدائق، الجزء الثاني، تحرير، مالك براندي، و جيمس ماكسويل، ترجمة، مؤيد حسن فوزي، دار التأمون للترجمة والنشر، بغداد - العراق، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- الحدائق في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨م.
- الحدائق في النقد الأدبي المعاصر، عبد الحميد زرقاط، دار الحرف العربي، بيروت، ١٩٩١م.
- حركة الحدائق في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، ترجمة، جماعة من المترجمين، دار المكر، بيروت، ١٩٨٢م.
- حلم المراثية، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، د. حاتم الصكر، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء- اليمن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
- الحيوان، تأليف، نبي عثمان عمروين بحر الجاحظ، تحقيق، د. عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م.
- الخطاب الآخر، مفارقة لأيجينية الشاعر ناقدا، د. علي حداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
- دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.
- دلالة المكان في قصيدة النثر، عباس اليقطين أمين، اسمر أنموذجا، د. عبد الإله الصالح، الأهالي للطباعة والنشر، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- ديز الملائكة، دراسة نقدية للطواهر المصية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيماش، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.

- ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت- لبنان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٧م.
- ديوان محمد الماغوط، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- الرحلة الثامنة، جبرا ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٧م
- رسالة الى أدونيس، عبد القادر العنابي، دار الجديد، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- رفائيل بجلي وريادة المقدس الشمري في العراق، حاتم الصكر، منشورات الجمل، الطبعة الاولى، ١٩٩٥م.
- الروح الحية، جيل الستينيات في العراق، فاضل العزاوي ، دار المدى للثقافة والبشر، دمشق، ٢٠٠٣ م .
- الريحانيات- أمين الريحاني، طبع المطبعة العلمية ليوسف صادر، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٣٣م.
- سام باريس (قصائد نثر)، شارل بودلير، ترجمة: بشير السباعي، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)- بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م.
- سلاما آيتها الموجة سلاما أيها البحر، فاضل العزاوي، دار العودة، بيروت- لبنان، ١٩٧٤م
- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
- الشاعر العربي في المكان العربي، الشعرية العربية في سبعينيات العراق. شاكور لعبي، دار المدى للثقافة والمنون، سورية- دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- شرح ديوان الحماسة، ابو علي أحمد بن محمد بن الحسن المروقي، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م.
- شطايا ورماد، بلوك الملائكة، بغداد، ١٩٤٩م.
- شعراء من العراق، جمال مصطفى مردان، قدم له: عزيز السيد جاسم، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٧م.
- شعر توفيق صايغ، دراسة فنية، عباس اليوسفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م
- الشعر الحديث في البصرة (١٩٤٧- ١٩٩٥م). دراسة فنية، د. قهد محسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م، يوسف الصالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م.

- الشعر العربي الحديث (٣)، الشعر المعاصر، محمد نبينس، دار توينقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠٠١م.
- الشعر والتلقي، دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الفسوق للنشر، عمان- الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
- الشعر ومتغيرات المرحلة، د. عبد السلام المسدي وآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- شعر الواقع و شعر الكلمات، دراسة في الشعر العراقي الحديث، د. ضياء خصير، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م.
- شعرية الحدائق، عبد العزيز ابراهيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- الشعرية العربية، ادونيس، دار الاداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م
- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١م.
- صاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧م.
- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م
- العقل الشعري (الكتاب الثاني)، خرغل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
- علاقات الحضور والغياب، في شعرية النص الأدبي، مقاربات نقدية، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقوان، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.
- عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، شرح و تحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الاولى، ١٩٨٢م.
- العصاء الشكيلى لفصيحة المتر، الكتابه بالحسد و صراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- فن البسطيع الشعري والثقافية، د. صماء حلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة السادسة، ١٩٨٧م.

- فن الشعر، أرمطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
- الفن والحلم والفعل، جبر إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- في الأدب العربي الحديث، بحوث ومقالات نقدية، د يوسف عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م.
- في حداثة الفن الشعري، د علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
- قراءة في قصيدة النثر، ميشيل ساندرا، ترجمة، د زهير مجيد مفامس، إصدارات وزارة الثقافة والسياسة، صنعاء، ٢٠٠٤م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حسامية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والمستبانات، د محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، أحمد عبد المعطي حجازي، منشورات مجلة دبي الثقافية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- قصيدة النثر، دراسة تمكينية بنيوية في الشعر الإماراتي الحديث، د. سلمان مفاصد، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.
- قصيدة النثر في اليمن، أصوات وأجيال، د حاتم الصكر، مركز الدراسات والبحوث اليمني، سلسلة دراسات وأبحاث (٣)، الطبعة الأولى، صنعاء، ٢٠٠٣م.
- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بريار، ترجمة د زهير مجيد مفامس، مراجعة د علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٩م.
- قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، عبد العزيز مواج، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م.
- قصيدة النثر وانتاج الدلالة، أنسي الحاج امودجا، د. عبد الكريم همس، دار المفاقي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
- القصيدة والنص المصاد، عبد الله العدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- قصايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.
- قصايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، ٢٠٠٧م.
- قصاص المقذع والحداثة، دراسة في التحررية النقدية لمجلة (شعر) اللبناية، سادي سالم أبو سيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.

- لسان العرب المحيط، العلامة ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت - لبنان، د.ت.
- لسان العربي الحاج، دار الجديد، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م.
- ما لا تؤديه الصفة، المقترحات اللسانية والأسلوبية الشعرية، حاتم الصكر، دار كتابات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٣م.
- مبادئ النقد الأدبي، رتشارد، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
- مدار الصفصاف، قصيدة الشعر، (الاتجاه، الجدور، الروية، التجربة)، تحرير: نوبل أبو رقيق، وفازل الشرع، الجزء الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- المرأة والناقد، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- مرآة نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات الساقية لقصيدة السرد العربية الحديثة، د. حاتم الصكر، المؤسسة الحامية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية والأصول، د. مولاى علي بوخاتم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- مغاليج الجنان، عباس القمي، مؤسسة الأعلمي، بيروت، د.ت.
- معاهم بادية، رينيه وليمك، ترجمة: محمد منصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (١١٠)، ١٩٨٧م.
- الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، ومكتبة النهضة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.
- مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح علاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
- المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، دار الصكر، بيروت - لبنان، د.ت.
- المزرع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو القاسم السلجماسي، تقديم و تحقيق: عزالقازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ١٩٨٠م.
- من يفرك الصدا، أو حسين مردان في مقالات له و نشر مركز شعر، د. علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

- للواردة من أبي تمام والبحتري، تأليف: الإمام أبي القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى البصري، قدم له و وضع حواشيه وفهارسه: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦م
- الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م
- النظرية الأدبية المعاصرة، راما سلدن، ترجمة: سعيد العائلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، دار العارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
- نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٩م.
- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، مشترك، جمع تودوروف، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة العربية للنشرين المتحديين ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م
- النسخ في الرماد، د. عبد الواحد الزلوة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: بكمال مصطفى، مكتبة الخالجي بمصر، ومكتبة المشي ببغداد، ١٩٦٣م.
- نقد النثر، مصوب إلى قدامة بن جعفر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٨٢م
- وحيات الأعيان والباء ابناء الرماح، ابن خلكان، تحقيق: احسان عباس، دار صادر، بيروت لبنان، د.ت.
- وهم الحدائق، معهومات قصيدة النثر أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م
- ويكوان التجاور، دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الحرثري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب الحديثة (٧٠)، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٤م

ثانيا. الدوريات:

- إشكالية قصيدة النثر بين المصومين العربي والعربي، د هارس الرحاوي، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، العدد (٤٥٧)، السنة الثامنة والثلاثون، أيار، ٢٠٠٩م.

- بنية الرمال المتحركة، بحث فموص قصيدة المثر للشبان العراقيين، د. هيد الكريم راضي جعفر، مجلة الأفلام، العدد الثالث، ٢٠٠٨م.
- حديث الرصافي، محله الحرية، السنة الثانية، ١/ تموز/ ١٩٢٥م.
- الحرية، مجلة علمية أدبية شهرية، بغداد، شباط، ١٩٢٦م.
- حوار مع علي عباس علوان، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة الثانية، عاشر، ١٩٢٠م.
- حول قصيدة النشر، محمد خالد، مجلة الكلمة، العدد الخامس، ١٩٢٣م.
- خالد علي مصطفى، مجلة الكلمة (استفتاء)، العدد الخامس، أيلول، ١٩٢٣م.
- خواطر المحرر، مجلة الحرية، علمية أدبية شهرية، السنة الثانية، ١/ تموز/ ١٩٢٥م.
- رسالة الى أدونيس، عبد القادر الجنابي، مجلة فرانسيس، العدد (٤ - ٥)، ١٩٩٢م.
- شعرية الإيقاع السمعي و ندوة الرؤية الشعرية، د. محمد صابر صبيد، مجلة الأفلام، العدد الثالث، ٢٠٠٢م.
- في الشعرية العربية، د. ثلث هيد الرزاق الأنوسي، مجلة الأفلام، العدد: (٣٠٤)، ١٩٩٢م.
- في قصيدة النشر، أدونيس، مجلة (شعر)، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، ربيع، ١٩٦٠م.
- قصيدة المثر أو قصيدة الترجمة، عبد الواحد محمد، مجلة الأفلام، العدد السادس، تشرين الثاني - كانون الأول، السنة الخامسة والثلاثون، ٢٠٠٠م.
- قصيدة النشر بين الضرورة والممارسة، طراد الكبيسي، مجلة الكلمة، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٦٣م.
- القصيدة المثيرة، جولي سكوت، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأديب المعاصر، العدد (٤١)، كانون الثاني، ١٩٩٠م.
- قصيدة النشر، صوت الشاعر أم صوت اللغة، عبد المنار جبر الأسدي، مجلة الطليعة الأدبية، السنة الرابعة، العدد الرابع، ٢٠٠٢م.
- قصيدة النشر عند الله رمضان، مجلة الطليعة الأدبية، العدد (١١)، ١٩٨١م.
- قصيدة النشر في الأدب الانجليزي، د. عبد الستار جواد، مجلة الأديب المعاصر، العدد (٤٢)، كانون الثاني، ١٩٩٩م.
- قصيدة النشر في رأي أدونيس، مجلة اسفار العدد (١٦)، أيلول، ١٩٩٣م.
- قصيدة النشر في النقد العراقي المعاصر، حاتم الصكر، مجلة الأفلام، العدد السادس، ١٩٨٩م.

- قصيدة النشر.. لماذا (تقديم)، مجلة الأدب المعاصر، الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، العدد (٤١)، كانون الثاني، ١٩٩١م.
 - قصيدة النشر، معالقات التعریم، رشید یحیای، مجلة علامات، ج ٣٢، ص ٨، ١٩٩٩م.
 - قصيدة النشر من حسين مردان الى يومنا هذا، عمر الحفّال، مجلة نشر، العدد الأول، شباط، ٢٠١٠م.
 - قصيدة النشر: نعم ولا (استعناء)، حاتم الصكر، مجلة الكلمة، العدد الثالث، السنة السادسة، ايلول، ١٩٧٤م.
 - قصيدة النشر هل هي تتجاوز ام الظاهرة في شعرنا العربي الحديث؟ مجلة الكلمة، العدد الأول، السنة السادسة كانون الثاني، ١٩٧٤م.
 - قصيدة النشر والاحتمالات المؤجلة، حاتم الصكر، مجلة الأدب المعاصر، العدد (٤١)، كانون الثاني، ١٩٩٠م.
 - قصيدة النشر و حركة الشعر المعاصر، صلاح هائق، مجلة الكلمة، العدد الخامس، السنة الخامسة، ١٩٧٣م.
 - الكلمة، خلفات أدبية يصدرها حميد المطيعي، الحلقة الأولى، كانون الثاني، ١٩٦٧م.
 - لماذا قصيدة النشر، حميد المطيعي، مجلة الكلمة، العدد الرابع، السنة الخامسة، ١٩٧٣م.
 - محمد الماغوط، دراما الحلم والحرية، حاتم الصكر، مجلة الكلمة العدد الرابع، السنة السادسة، تموز، ١٩٧٤م.
 - ملامح وخطوط، حسن عبد الكريم، مجلة الكلمة، العدد الخامس، السنة السادسة، ايلول، ١٩٧٤م.
 - نقد قصائد الحلقة السابعة، خالد علي مصطفى، مجلة الكلمة، الحلقة الثالثة، السنة الأولى، ١٩٦٧م.
 - نقد قصائد الحلقة السابعة، محمد أمين الحلبي، مجلة الكلمة، الحلقة الرابعة، السنة الأولى، ١٩٦٧م.
 - هوامش وإشارات، حميد المطيعي، مجلة الكلمة، العدد الثاني، السنة السادسة، آذار، ١٩٧٤م.
- ثالثاً: الجرائد:**
- ادونيس في العراق، حوار أجراه معه، احمد عبد الحسين وآخرون، جريدة الصباح، تصدر عن شبكة الإعلام العراقي، العدد (١٦٦٢)، ٢٨/٤/٢٠٠٩م

- الجنس الرابع (بيان شعري)، د. مشتاق عباس وآخرون، جريدة الزمان، العدد (٢٠٠٨ م).
- حروب قصيدة النثر، جهاد فاضل، جريدة الرياض، تصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٦/٥/١٥.
- العثور على أول كتاب عن الشعر المنثور، (الشعر المنثور) لحبيب سلامة، طوار صحو، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد (١٦٦٠)، ٢٥/٧/٢٠٠٩ م.
- رواد قصيدة النثر في العراق (١)، شامكر لعبي، جريدة المدى، العدد (١٤٢٧)، ٢٠٠٩/٣/٦ م.
- رواد قصيدة النثر في العراق (٢)، شامكر لعبي، جريدة المدى، العدد ١١٣٣، ٢٠٠٩/٢/١٣ م.
- رواد قصيدة النثر في العراق (٥)، شامكر لعبي، جريدة المدى، العدد (١٤٤٩)، ٢٠٠٩/٣/٦ م.

رابعاً: الأطاريح والرسائل:

- البناء الصفي في قصيدة الماغوث المثرية (أطروحة دكتوراه)، خيرى صباح الدين فريد عبد الله الحيدري، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٥ م.
- البنى السرفية في شعر سعدي يوسف (رسالة ماجستير)، علي داخل فرج، كلية الآداب الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥ م.
- قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث (رسالة ماجستير)، هاسم خلف مشاري، كلية الآداب، جامعة البصرة، ١٩٩٤ م.
- قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر، الجهود الرائدة في العراق و سوريا ولبنان (أطروحة دكتوراه)، كلية التربية (أبن رشد)، جامعة بغداد، ١٩٩٦ م.
- شعر كاطم الحجاج، دراسة شفية (رسالة ماجستير)، سمير عباس كاطم الدلمي، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٦ م.
- مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحولات (رسالة ماجستير)، أحمد علي محمد، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠٠٥ م.

خامساً: المواقع الإلكترونية:

- الجنابي يرد على بيس، مقال منشور في موقع إيلاف الإلكتروني:
www.elaph.com/elaphweb/culture/٢٠٠٨٠٣١٣١٢٨٨.htm.

- قصيدة النشر، تأملات في المصطلح، محمد صالح، مجلة نروى (العمانية)، العدد الماشر، ابريل/١٩٩٧م. نقلا عن الموقع الالكتروني للمجلة:
http://www.nizwa.com/ser_nizwa_articleslist.php?start=٤٨١.
- قصيدة النشر عند جماعة مكرسوك، د. عمر توفيق إبراهيم، و سنان عبد الميز عبد الرحيم، موسوعة تركمان العراق الشبكة الدولية:
www.alturkmani.com/makalaat/٢٠٠٨/٢٨٠٤٣٠٠٨/٢.htm.
- قصيدة النشر في الخطاب الملائكي، رشيد بجلوي، مجلة (نروى) العمانية، العدد الثامن عشر، ٢٠٠٩م. نقلا عن الموقع الالكتروني للمجلة: www.nizwa.com/articles.php?id=٩٣٦.
- بكاية بغداد، ديوان حسين مردان المقود، عبد القادر الجبالي، موقع إيلاف الالكتروني،
www.elaph.com/elaphweb/culture/٢٠٠٧/٨/htm.
- هذه هي قصيدة النشر العربية المطلوبة، اختيار و تقييم، عبد المنار الجبالي، موقع الكتب و الأديبي
www.dr.abumatar.net/makalat m/٤٩ أحمد أبو مطر.
- هل حسين مردان هو رائد قصيدة النشر في الأدب العربي؟، د. حسين سرمد، جريدة الاتحاد، ٢٣/ ٥ / ٢٠٠٩م. نقلا عن الموقع الالكتروني للجريدة:
<http://www.alitthad.com/paper php?name=News&file=article&sid=١٥٧٦>

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٧
التمهيد	١٥
- أولاً: الشعر والنثر: جدلية العلاقة	١٥
- ثانياً: قصيدة النثر: مقارنة تاريخية	٢٠
الفصل الأول: تحولات الخطاب النقدي	٣٧
- المبحث الأول: نقد الإرهاصات والبواكير	٣٩
الشعر المنثور	٣٩
النثر المركز	٥٦
- المبحث الثاني: أنموذج مجلة (شعر)	٦٧
الفصل الثاني: إشكاليات قصيدة النثر	٩١
- المبحث الأول: المصطلح وإشكالية التجنيس	٩٣
أولاً: المصطلح	٩٤
ثانياً: إشكالية التجنيس	١٠٦
- المبحث الثاني: الإيقاع	١١٩
- المبحث الثالث: مرجعيات قصيدة النثر	١٤٧
أولاً: المرجعية الغربية	١٤٧
ثانياً: المرجعية العربية	١٥٥

١٦٥	الفصل الثالث: الموقف من قصيدة النشر
١٧٠	- المبحث الأول: موقف الرفض
١٧٢	نازك الملائكة
١٨٢	سامي مهدي
١٩٠	فوزي كعريم
١٩٧	- المبحث الثاني: موقف القبول
٢٠٢	حاتم الصكر
٢٠٨	شاكرا لعبي
٢١٥	الفصل الرابع: قصيدة النشر في الإجراء النقدي
٢١٩	- المبحث الأول: قراءة تجرية مجموعة شعراء
٢١٩	الدكتور محمد صابر عبيد، و نموذج التسمينيات العراقي
٢٢٨	الدكتورة بشرى موسى صالح تقرا (الشعر العراقي الآن)
٢٣٤	الدكتور سمير الخليل و الشعر العراقي الآن، قراءة ثانية
٢٣٩	الدكتور حاتم الصكر و اصدا قصيدة النشر في اليمن
٢٤٥	الدكتور سلمان كاكد و اصدا تجرية عربية ناشلة ثانية
٢٥١	- المبحث الثاني: قراءة تجرية شاعر واحد
٢٥١	اولا تحليل التجرية الكلية (مجموعة نصوص)
٢٦٤	ثانيا، تحليل النص المنفرد
٢٧٧	الخاتمة
٢٨١	قائمة المصادر والمراجع

١٦٥	الفصل الثالث: الموقف من قصيدة النثر
١٧٠	- المبحث الأول: موقف الرفض
١٧٣	نازك الملائكة
١٨٣	سامي مهدي
١٩٠	فوزي كريم
١٩٧	- المبحث الثاني: موقف القبول
٢٠٣	حاتم الصكر
٢٠٨	شاكرا لعبي
٢١٥	الفصل الرابع: قصيدة النثر في الإجراء النقدي
٢١٩	- المبحث الأول: قراءة تجريبية مجموعة شعراء
٢١٩	الدكتور محمد صابر عبيد، و نموذج التسمينيات العراقي
٢٢٨	الدكتورة بشرى موسى صالح تقرا (الشعر العراقي الآن)
٢٣٤	الدكتور سمير الخليل و الشعر العراقي الآن، قراءة ثانية
٢٣٩	الدكتور حاتم الصكر و اصدا قصيدة النثر في اليمن
٢٤٥	الدكتور سلمان كاظم و اصدا تجربة عربية ناشئة ثانية
٢٥١	- المبحث الثاني: قراءة تجريبية شاعر واحد
٢٥١	اولا تحليل التجربة الكلية (مجموعة نصوص)
٢٦٤	ثانيا: تحليل النص المنفرد
٢٧٧	الخاتمة
٢٨١	قائمة المصادر والمراجع



الدكتور علي داخل فرح

مواليد بغداد، 1970م.

- بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها،

كلية الآداب-جامعة بغداد، 1999م.

- ماجستير في الادب العربي الحديث،

كلية الآداب- الجامعة المستنصرية،

2005م.

- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث،

كلية الآداب- الجامعة المستنصرية،

2011م.

- له قيد الطبع: عندما يروي الأخضر:

البنية المردية في شعر سعدي يوسف.

حضرات المعرفة لا تشق مجراها
الناجع إلا حين تصل قنواتها إلى
المتلقي الباحث عما يشبع افقه ،
وتكتنز المكتبات الجامعية كثيراً
من المظان المعرفية المتنوعة التي
مرت بعراييل خبيرة.

ولأننا نسعى إلى كسب معرفي ،
أشرنا أن يكون أول الغيث في
مشروعنا الثقافي (سلسلة دراسات)
التي تنهض بتقييم تلك
الحضرات المكتنزة إلى عتلقها ،
بتبني نشر الرسائل الجامعية التي
تتصف بالجدة والرصانة ، خدمة
للقارئ العربي .



دار الفراهيدي للنشر والتوزيع
Farahidi House Publishing and Distribution
بغداد - شارع السعدون - قرب ساحات الفردوس

تصميم الغلاف : علي محسن